



A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura

Presenças Clássicas
nas Literaturas de Língua Portuguesa

coordenação científica:
Cristina Pimentel e Paula Morão

A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura:

Presenças Clássicas
nas Literaturas de Língua Portuguesa

Volume III

**coordenação
científica:**

Cristina Pimentel
e Paula Morão

A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura:

Presenças Clássicas
nas Literaturas de Língua Portuguesa

Volume III

documentos

A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura:

Presenças Clássicas
nas Literaturas de Língua Portuguesa

Volume III

coordenação científica: Cristina Pimentel e Paula Morão

revisão: Maria Luísa Resende, Ricardo Nobre e Rui Carlos Fonseca

direcção gráfica: Rui A. Pereira

ilustração da capa: Paulo Jorge Pereira

coleção: documentos

impressão:

primeira edição: Lisboa, Novembro 2017

ISBN: 978-989-8465-35-1

978-972-9376-40-5

depósito legal: aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

todos os direitos reservados

© **Campo da Comunicação, 2017**

Av. de Berna, 11, 3.º, 1050-036 Lisboa

tel.: 21 761 32 10

e-mail: c.comunicacao@netcabo.pt

facebook: Editora Campo da Comunicação

Todos os textos recolhidos neste volume foram
submetidos a arbitragem científica.

Este livro é financiado por Fundos Nacionais
através da FCT – Fundação para a Ciência e a
Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto
UID/ELT/00019/2013.

Índice

Cristina Pimentel Paula Morão, Palavras prévias	7
Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, Introdução ao Estudo do Conceito Retórico de Modelo	9
Maria Luísa de Oliveira Resende, Leituras renascentistas de Luciano: o prólogo da <i>Comédia Aulegrafia</i> de Jorge Ferreira de Vasconcelos	25
Ricardo Nobre, “E perdoe-me a ilustre Grécia e Roma”: sobre história antiga n’ <i>Os Lusíadas</i> , de Luís de Camões	37
Luís Miguel Ferreira Henriques, A Cena Típica da Cruz	51
Maria do Céu Fraga, Um poema a quatro mãos: Faria e Sousa comentador e poeta	65
Marcelo Lachat, A consolação da poesia em sonetos morais de D. Francisco Manuel de Melo	81
Arnaldo do Espírito Santo Cristina Costa Gomes, Presença dos Clássicos nas Cartas de Tomás Pereira, S.J. (1646-1708)	93
Zulmira Santos, As margens do texto e a herança clássica: a segunda edição de <i>O Feliz Independente</i> (1786) de Teodoro de Almeida	107
Cíntia Martins Sanches, A produção e a tradução de tragédias em decassílabo português e o estilo tradutório de Cândido Lusitano para o <i>Édipo</i> de Sêneca	123
Ana Rita Figueira, Os Antecedentes da Guerra de Tróia em <i>A Bella Helena</i> de Mendes Leal	135
Abel do Nascimento Pena, Eloquência e liberdade: Demóstenes e a <i>Oração da Coroa</i> nas versões de Latino Coelho e de Vieira de Almeida	147
Ana Paula Pinto, A presença da Antiguidade Clássica nos relatos memorialísticos da ficção queirosiana	169
Miguel Filipe Mochila, Presença e vontade do classicismo em Eugénio de Castro	193
Patrícia Soares Martins, A Arena Pagã do Barão de Teive: Para uma Leitura de <i>A Educação do Estóico</i> de Fernando Pessoa	207

Pedro Braga Falcão, Quando regressam os deuses? Para uma teologia das odes de Ricardo Reis	221
António Cândido Franco, O Espírito Bárbaro Cristão e o Demónio Ciceroniano: Aspectos do São Jerónimo de Teixeira de Pascoaes	237
Cristina Abranches Guerreiro, Ecos de <i>Dáfnis e Cloe</i> em <i>A Via Sinuosa</i> de Aquilino Ribeiro	245
Marina Pelluci Duarte Mortoza, Safo na Grécia, Faustino no Brasil: a solidão da noite alta	253
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, Auroras e manhãs homéricas no Sertão de Rosa (I)	267
Maria José Ferreira Lopes, <i>Cuius est ueritas?</i> Dois retratos memorialistas pós-modernos da imperatriz Agripina	277
Isabel Pires de Lima, Vergílio Ferreira: Declinações da presença dos clássicos	299
Rosa Maria Goulart, Vergílio Ferreira: a cultura dos “poetas mortos”.	313
Ana Seíça Carvalho, Sobre o envelhecimento: visões de Marco Túlio Cícero e de Vergílio Ferreira num esboço comparatista	323
José Pedro Serra, Enquanto um mundo cai, <i>Um deus passeando pela brisa da tarde</i>	333
Francisco Saraiva Fino, Catástase e Ruína – Entre Synésius de Cirene e João Miguel Fernandes Jorge	345
José Cândido de Oliveira Martins, Metamorfoses de Narciso na poética de Nuno Júdice	355
Rosa Costa, O regresso aos clássicos em “Canto marítimo” e “A infinita fiadeira”.	367
Ana Isabel Correia Martins, <i>Uma Viagem à Índia</i> : itinerâncias melancólicas de um (anti)-herói clássico	377
Cristina Costa Vieira, <i>A Rocha Branca</i> , de Fernando Campos: uma imagem heterodoxa de Safo?	389
Testemunhos	
Teolinda Gersão	403
Lídia Jorge	409

Prefácio | Palavras prévias

Cristina Pimentel | Paula Morão

Neste volume acolhem-se os textos apresentados no terceiro dos colóquios *A literatura clássica ou os clássicos na literatura* (Dezembro de 2015), formando, com os dois livros de actas editados (em 2012 e em 2014), um acervo de materiais que ilustram a relevância da investigação neste domínio, e deixam entrever também o muito que há ainda a fazer.

No caso da presente publicação, os ensaios reunidos continuam a explorar a relação entre as matrizes da Antiguidade Clássica, tanto grega como romana, transversal a toda a literatura portuguesa. Encontraremos, pois, ensaios que trabalham sobre Camões e os seus comentadores, sobre D. Francisco Manuel de Melo, sobre as cartas do padre jesuíta Tomás Pereira. Já para o século XVIII, lêem-se obras de Teodoro de Almeida ou Cândido Lusitano, e na senda do século XIX analisam-se autores como Mendes Leal e Latino Coelho, Eça de Queirós ou Eugénio de Castro. Quanto ao século XX e à sua sequência nos começos do século presente, abordam-se, sob ângulos vários, obras pessoais, acrescentando-se-lhes estudos sobre Aquilino Ribeiro ou Teixeira de Pascoaes; mais perto de nós, Vergílio Ferreira é objecto de três estudos, os ficcionistas Fernando Campos, Seomara da Veiga Ferreira e Gonçalo M. Tavares suscitaram a atenção de três ensaístas. Na área da poesia contemporânea, encontram-se abordagens de Nuno Júdice e de João Miguel Fernandes Jorge, bem como do poeta brasileiro Mário Faustino. Os testemunhos das escritoras Teolinda Gersão e Lúcia Jorge registam em primeira pessoa o reconhecimento dos clássicos e o seu papel nas obras destas duas ilustres autoras contemporâneas.

Com este roteiro ficará claro que o leque de autores tratados é largo, mas da leitura do volume ressaltará, ainda, com nitidez a abertura de linhas de análise e de leitura diferenciadas, tudo, em suma, em confirmação do nosso propósito inicial: trilhar as vias do fecundo cruzamento dos alicerces clássicos da literatura portuguesa de todas as épocas. Como acima se dizia, este contributo, já patente em três volumes, torna claro o rosto de duas faces destas pesquisas: primeiro, o estudo de casos é indispensável ao traçado de um panorama, que neles se estriba necessariamente; segundo, o cômputo entre o já feito e o que fica por fazer faz pender a balança para o amplo mundo de autores e obras a estudar.

O livro que agora se publica e o colóquio de que ele resulta muito devem ao labor atento de Ana Matafome, Maria Luísa Resende, Ricardo Nobre e Rui Carlos Fonseca. Neste lugar preambular, não podemos deixar de lhes dizer o quanto lhes estamos gratas.

caminante, no hay camino, / se hace camino al andar, como escreveu Antonio Machado¹ num poema que nos pode servir de lanterna para o passado e de farol para futuras empresas. Com efeito, o percurso desenha-se vasto e largo – por isso nos empenhamos em o prosseguir. A investigação na área *Recepção dos autores clássicos na literatura portuguesa*, em curso no âmbito do Centro de Estudos Clássicos, continua envolvida neste trabalho de largo alcance, como em futuras iniciativas se verá.



Este volume é dedicado à memória da Professora Doutora Maria Helena da Rocha Pereira (1925-2017), sem dúvida a maior classicista portuguesa, que alcançou o reconhecimento unânime da comunidade científica internacional. Esta homenagem lembra, com emoção e saudade, o empenho da Professora Maria Helena nestes encontros bienais em que celebramos a presença viva dos Clássicos nas literaturas de expressão portuguesa, área em que também foi pioneira. Honrou-nos com o seu sábio conselho, a sua fascinante participação, a sua presença, por todos celebrada, e motivo de alegria que lhe sentíamos genuína.

Na Professora Maria Helena da Rocha Pereira reconhecemos um modelo científico. Que não se apagará na cinza dos dias.

Lisboa, Janeiro de 2017

¹ Reza assim na íntegra o poema de Machado: “Caminante, son tus huellas / el camino, y nada más; / caminante, no hay camino, / se hace camino al andar. / Al andar se hace camino, / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar. / Caminante, no hay camino, / sino estelas en la mar.” (seguimos a edição *Poesías completas*, edición de Manuel Alvar. Madrid: Espasa Calpe, 2002).

Introdução ao Estudo do Conceito Retórico de Modelo

Maria do Socorro Fernandes de Carvalho*

Dada a centralidade do conceito de gênero na composição de poemas no Seiscentos¹, interessa relacionar esta ideia com a noção de modelo, pois trata-se de conceitos que se implicam mutuamente no âmbito das letras escritas no século XVII.

Como noção trazida da lógica aristotélica, gênero é termo que explica as relações entre as coisas, entre as coisas individuais e os conjuntos delas. Trata-se de um conceito que, no campo da linguagem, deriva diretamente da ideia de imitação conforme Aristóteles definiu na sua *Poética* (IV a. C.), pois ao determinar a poesia a partir de diferentes espécies – tragédia, epopeia, comédia – ele as uniu num âmbito mais abrangente primeiramente como imitação, dizendo que imitação é o princípio ou a causa da poesia e das demais artes. O primeiro sentido em que vemos empregado o termo gênero é o de um predicado generalizante em que se constitui toda poesia. Ocorre que as espécies de imitação consolidam convenções que se agrupam segundo alguns critérios comuns a uns e a outros. Esse é o segundo uso do termo gênero. No que concerne ao conceito de modelo, nas artes poéticas e retóricas, em discursos sobre poesia e em interpretações textuais, sua existência perpassa toda a normatização destinada a instruir quem procura escrever dentro das convenções precisamente dos gêneros.

* Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) | mariafern@uol.com.br

¹ Nesta pesquisa, parte-se do pressuposto da centralidade do conceito de gênero nas letras do Seiscentos segundo proposto por Adma Muhana no livro *A epopeia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*, 2007.

Gênero, no mundo da imitação das letras, pode ainda ser entendido como uma forma discursiva que codifica modelos, aos quais tal formalização garante representatividade discursiva e simbólica. Dessa concepção deriva claramente que o gênero opera sobre os modelos e estes conquistam representatividade quando aparecem individualmente em cada texto. No universo do Seiscentos europeu, os gêneros poéticos resultam agregados às preceptivas retóricas.

Richard McKeon enumera várias apropriações retóricas do sentido de modelo como ferramenta da imitação: Cícero frequentemente recomenda a imitação de bons modelos; para Dionísio de Halicarnasso, a imitação é uma cópia de modelos com a ajuda de certos princípios; Quintiliano defende que a habilidade oratória depende da imitação e da diligência de escrita e institui em numerosas passagens de sua obra *Institutio Oratoria* que se deve considerar quem imitar, e o que imitar nos autores escolhidos; na *Retórica a Herênio* a imitação é aquela ajuda à oratória pela qual os oradores, com diligente razão, são impelidos a equiparar-se tendo em vista algum modelo discursivo; e Longino diz que a imitação zelosa dos grandes poetas e historiadores do passado é uma estrada que leva ao sublime. No balanço, McKeon constata que a continuidade do interesse pelo conceito entre os retores antigos incidiu justamente no elemento modelar: “revolvi os livros gregos de noite e de dia” (*vos exemplaria Graeca nocturna versate manu, versate diurna*), afirma Horácio (AP 266-269).

No conjunto das preceptivas, aparecem constantemente expressos os termos “modelo”, “prática modelar”, “emulação” e “imitação” e os sentidos de “autoridade”, “exemplo” e “juízo”, no entanto, essas noções não constituem um corpo de doutrina. Há várias palavras que circulam no Seiscentos ibérico em artes poéticas e artes retóricas gregas, latinas ou modernas, em discursos acadêmicos e outras fontes para as quais a tradução da palavra modelo em língua portuguesa poderia aplicar-se. Acrescente-se que termos como “ideia”, “conceito”, “argumento” e “pensamento” constam também das referências lexicográficas relativas a modelo.

Heinrich Lausberg emprega os verbetes */exemplum, paradeigma/*, */auctoritas, krisis/*, */quaestiones infinitae, tesis/*, */typus, typos/*, */imago, eikos/*, */forma ou figura, eidos/*. Em muitas situações linguísticas em que são usadas, estas palavras significam o que entendemos por modelo. Sobre os dois primeiros termos, pode-se sintetizar a partir desse *Manual* que *auctoritas* é tomada como uma tradução latina da palavra grega *krisis* e relaciona-se com os verbetes *autores*, *imitatio* e *exemplum*. *Auctoritas* se liga a *exemplum* porque é também prova extratécnica e porque se baseia num dado fixado finitamente.

Nesse caso, *auctoritas* quer dizer uma sentença geral tomada das convenções e saberes e que o orador ou o poeta colocam em relação com a causa ou argumento da poesia de modo a fortalecê-los. Retoricamente, ela é uma parte da invenção do discurso. As relações de sentido da palavra *figura* foram apreciadas por Erich Auerbach, que interpreta as principais ocorrências do termo como aquele que traduziu os vocábulos *morphé* e *eidos* da língua grega à latina. O autor estabelece a relação entre *figura* e *exemplar*, mas admite que este é apenas um dos sentidos primitivos da figura, muito próxima também de *forma*, *schema*, *imago*, *plasma*, entre outros étimos. “Era portanto natural que *forma* viesse a ser usada no latim para *morphé* e *eidos*, já que originalmente transmitia a noção de modelo; às vezes encontramos também *exemplar*; para *schema* empregava-se geralmente *figura*” (Auerbach 1997: 16). Tendo em vista não obstante a profusa polissemia no nascimento do uso desse vocábulo, Auerbach opta por vincular *figura* mais diretamente a outros termos que não *exemplar* ou modelo, mas reafirma o parentesco de origem. Quanto à noção de *idea*, temos no estudo homônimo de Erwin Panofsky uma síntese apreciável. Para a apreciação do termo *exemplum*, por sua vez, aparecem relacionados também os verbetes *imitatio* e o grego *paradeigma* e, ainda, *inductio*. Neste estudo, rastreamos as relações retóricas entre os conceitos de *auctoritas* e *exemplum* na esfera da imitação em busca das origens da apropriação que se fez desses conceitos à noção de modelo.

Do ponto de vista de seu uso na composição retoricamente instruída, o *exemplum* é matéria da invenção do discurso, realiza uma finalidade de utilidade para a persuasão, traz um gênero poético e apresenta um método, o indutivo. Por um lado, *exemplum* é um caso particular de similitude em sentido amplo, quando um fato é posto em comparação com o pensamento propriamente dito, nuclear do discurso (Lausberg 1975 I: 349, §410). A diferença é que *exemplum* refere um feito fixado histórica, mítica ou poeticamente; enquanto a *similitudo* é uma forma de prova cujos domínios da matéria discursiva são tirados da experiência ou do conhecimento geral ou natural do público, daí sua força probatória, pois é uma prova que não exige (do público) um conhecimento específico, como o pressupõe um exemplo histórico, por exemplo (Lausberg 1975 I: 356, §422).

Aristóteles já havia definido o método indutivo aproveitado como prova retórica: “o exemplo [*paradeigma*] é a indução retórica” (*Retórica*, 1356b1), e feito sua defesa: “não são menos persuasivos os discursos baseados em exemplos, mas os que se baseiam em entimemas são mais aplaudidos” (1356b24). A respeito do conceito, a *Retórica* afirma ainda que o exemplo, sendo um tipo de prova, deve versar sobre coisas verossímeis, ou seja, coisas que podem ser ou ocorrer às pessoas de modo diverso (1357a15), e o

define assim: “O exemplo não apresenta relações de parte para o todo, nem do todo para a parte, nem do todo para o todo, mas apenas da parte para a parte, do semelhante para o semelhante. Quando os dois termos são do mesmo gênero, mas um é mais conhecido do que o outro, então há um exemplo” (*Retórica*, 1357b26-31). Como prova do âmbito da retórica, o exemplo tem um método análogo ao método da indução lógica, por isso estabelece um nexu persuasivo mediante uma relação de semelhança que é de fácil aceitação ao leitor, como regra geral plausível, de conhecimento notório.

Nas prescritivas retóricas não há contudo equivalência completa desses variados conceitos. Assim é com o termo *parabolé*, que se aproxima muito do termo *similitudo* quando tomado no sentido amplo, ou seja, quando este utiliza matéria discursiva infinita, sem definições de tempo, lugar ou pessoa. Lausberg afirma ainda que no livro *De inventione* de Cícero, os sentidos de *eikon* (*imago*) e *parabolé* (*collatio*) dizem o artifício retórico de comparar com o pensamento nuclear do discurso feitos gerais não finitos nem fixados, conquanto estes são visíveis no âmbito geral da *similitudo* (Lausberg 1975 I: 356, §422). De fato, nessa retórica ciceroniana, a probabilidade que um autor tem de fazer comparações entre coisas reside em três artifícios: imagem, comparação ou exemplo. “O exemplo confirma ou atenua um feito análogo ao que se trata recorrendo-se à autoridade ou à experiência de pessoas para confirmá-lo ou objetá-lo” (Cicerón 1997: 49). Esses mecanismos de comparação são aí apresentados como formas simples de argumentação. Em conformidade com Cícero nesse aspecto, no *Manual* de Lausberg os *exempla* aparecem como artifícios dos gêneros de prova que servem à argumentação de um discurso, definidos a partir da invenção do discurso.

De resto, quando um *exemplum* for usado para além de ornato ou de prova, mas relacionando duas realidades históricas significativas, transforma-se em *typus*². Em suma, pode dizer-se que o *exemplum* porta uma especificidade na prova que é trazida ao discurso, cuja decodificação demanda um conhecimento por parte do público. Por outro lado, pode ser largamente aproveitado em vários sentidos, inclusive o afetivo, rumo à persuasão. Com efeito, qualquer falante percebe a força de um exemplo.

Ernst Curtius afirma que a noção de *exemplum* acumula significados nos variados discursos que esse estudioso nomeia em mais de uma Antiguidade:

² Lausberg (1993: 242, §404). Erich Auerbach afirma que as palavras *exemplum* e *imago* foram ocasionalmente usadas como “prefiguração”. Entretanto, advoga o uso do termo *figura* como aquele mais amplo e constante quando os efeitos de “princípio formativo, criativo, mudança da essência que permanece” são os significados dos matizes entre cópia e arquétipo (Auerbach 1997: 42).

Como as sentenças, serviam também à Idade Média, para edificação, os exemplos de méritos e deméritos humanos (*exempla*), encontrados nos autores. *Exemplum* (*paradeigma*) é um termo da retórica antiga, a partir de Aristóteles, e significa “história em conserva para exemplo”. A isso se juntou (desde cerca de 100 a. C.) uma nova forma de exemplo ou “imagem” (*eikon*, *imago*), isto é, “a incorporação de certa qualidade numa figura: *Cato ille virtutum viva imago*”. Cícero (*De or.*, I, § 18) e Quintiliano (XII, 4) recomendam ao orador que tenha à mão exemplos não só da história, como também da mitologia e das lendas heroicas³.

E para explicar a relação citada entre *exemplum* e *imago* de Catão, escreve em nota de rodapé, logo abaixo (Curtius 1996: nota 97):

Trata-se de uma breve informação sobre feitos e trabalhos e ditos, nos quais uma qualidade qualquer ou um traço de caráter se expressa claramente... A denominação *exemplum* serve tanto para os feitos como para informação sobre eles... — João de Garlândia formula o conceito medieval: *exemplum est dictum vel factum alicuius autentice persone dignum imitatione*.

Nota-se como a questão proposta em Cícero da vinculação dos termos *eikon* ou *imago* tornou mais enredada uma definição de modelo enquanto tradução de *exemplum* em função daquilo que Curtius chamou de “utilização moral dos poetas”. Além disso, sua breve referência aponta ainda para outro aspecto debatido da questão: a necessidade de haver vários modelos disponíveis a um êmulo. De modo que o conceito de modelo é condicionado pela junção de múltiplos aspectos, que veremos em sequência.

Na forma singular, o termo *exemplum* porta um valor ético transmitido retoricamente ao leitor ou ouvinte e didaticamente ao aluno de gramática (Lausberg 1975 I: 77, §29). A palavra que nos serve para dizer modelo na retórica segundo Lausberg é *exempla*, no plural, que significa precisamente “exemplos acabados, autorizados, perfeitos”. Isso porque a definição lhana de *mimesis* nesse manual a toma como “imitação de modelos acabados (*exempla*) da arte” (Lausberg 1975 I: 63, §6). Portanto, do ponto de vista da retórica, a noção de modelo se faz presente na gênese da *mimesis*.

³ Curtius (1996: 97). Vimos que Cícero traduz *eikon* por *imago*, todavia a frase citada por Curtius neste parágrafo é precisamente de Sêneca, no tratado *Sobre a tranquilidade da alma*, 16.1: *Cato ille, virtutum viva imago*.

Quando Quintiliano trata da imitação, a noção de *exemplum* fulgura como virtude superior, sem a qual um autor dificilmente produz um texto novo bom, pois, ao lado da prescrição e da disciplina, o *exemplum* facilita a imitação, entendida aqui como prática de aprendizagem das habilidades no uso da linguagem, por si exercício não suficiente. Todavia, o retor não deixa de chamar a atenção para os cuidados necessários que um êmulo deve ter ao imitar um modelo de discurso. Além de saber definir com precisão quem e o que imitar, deve evitar os defeitos que mesmo grandes autores apresentam. Ele instrui afirmando que o primeiro ponto é saber o que se quer imitar e porque o modelo é bom. O êmulo deve acomodar-se às qualidades retóricas do modelo, assimilando-as adequadamente ao seu próprio caráter de orador ou poeta, pois há qualidades em um modelo inimitáveis a uns e a outros, e isso depende tão-somente das eventuais deficiências de engenho do imitador. Muito importante é que Quintiliano toca em dois aspectos decisivos para a prática da imitação modelar: postula que é preciso seguir vários modelos, e não apenas um, item já aqui anotado; e que o imitador deve apropriar-se do melhor de cada autor (*Inst.* 10.2.1-27).

Quando Quintiliano trata do *exemplum* como componente retórico do bem dizer, num âmbito mais abrangente, o conceito ganha mais atributos. *Exemplum* aparece no livro V da *Institutio Oratoria* como o terceiro tipo de prova técnica ou “artificial”, antecedida pelo argumento e pelo indício ou signo (*argumentum* e *signum*: *Inst.* 5.11.1-ss). Seu correlato na língua grega é o termo *paradeigma*, que diz todas as comparações de semelhante a semelhante, e especificamente os paralelismos históricos. Segundo Quintiliano, para a língua latina, todavia, comparação é aquilo que os gregos chamam de *parabolé*, ao passo que *paradeigma* traduz-se efetivamente por exemplo. Essa falta de correspondência nas traduções romanas dos termos gregos deriva, como se sabe, da obra de Cícero, complicação com a qual Quintiliano não concorda na medida em que acredita serem os dois termos o mesmo que exemplo. Veja-se. No *De Inventione*, Cícero propõe uma dissociação entre os métodos de comparação e de exemplificação ao afirmar que a *similitudo* (*parabolé*) é parte do provável (*probabile*) e divide-se em *imago*, *conlatio* e *exemplum*. *Imago* ou *eikon* poria em comparação semelhanças entre pessoas ou personagens; *conlatio* ou comparação exporia as semelhanças ou convergências entre as coisas, entre várias coisas, mas sem o uso de exemplos; o *exemplum* atuaria retoricamente sobre um feito recorrendo à autoridade ou à experiência de alguém ou de algo. Essas três divisões são formas ou modos simples da argumentação por similitude (Cícero 2009), conforme vimos. Quintiliano reafirma que o exemplo pode funcionar como prova potentíssima (*Inst.* 5.11.6), caso inclusive dos exemplos tirados da história (*Inst.*

5.11.8), e mesmo como ornato⁴, entretanto separa-os da causa do discurso, dado que são extrínsecos ao núcleo da argumentação. O que não impede, antes pelo contrário, favorece que os autores recolham exemplos das fábulas dos poetas, pela autoridade e elevada eloquência que ostentam (*Inst.* 5.11.17) ou que oradores usem da expressão da aparência de coisas e pessoas (*eikon* para os gregos). Importa enfatizar que o retor romano destaca a *auctoritas* como outra fonte extrínseca à causa, acepção segundo a qual o termo significa lugar de opinião de povos, pessoas, homens ilustrados, cidadãos esclarecidos e poetas ilustres (*Inst.* 5.11.36). Quintiliano reafirma a mais no Livro XII um princípio da *mimesis* antiga: que os oradores deveriam equipar-se com abundância de exemplos de autores antigos e novos, fossem oriundos da história, da tradição oral ou das ficções dos poetas mais esclarecidos, acrescenta – pois nos dois primeiros casos conta-se com a autoridade da evidência das coisas, ao passo que os poetas têm ou a chancela dos preceitos ou porque célebres poemas foram criados por homens grandiosos. Isso ocorre em razão de os homens antigos terem maior conhecimento e mais experiência, como atestara Homero (*Inst.* 12.4. 1-2).

É notório que Cícero e Quintiliano referem-se a componentes do discurso retórico, falam de partes internas da composição e não de modelos ou exemplos de obras celebradas, mas o fato de o conceito de *exemplum* aparecer deferido nas artes retóricas como prova que deve impregnar-se de modelos históricos, da oralidade, de figuras eminentes, como ornato, ou tirados de ficções poéticas, faz o conceito enriquecer-se até constituir-se como modelo. Do ponto de vista deste estudo, a pergunta que faço é se essa instrução retórica destinada ao *exemplum* como parte do discurso expande-se ao discurso como um todo, no sentido mais abrangente, a ponto de constituir sua coesão argumentativa ou figurativa.

Os textos de Quintiliano, Cícero e de vários outros autores das Antiguidades Grega e Romana tocam em outras especificidades que a noção e a prática modelar demandavam. Uma dessas atribuladas especificidades, já referida, derivava do preceito de “quem imitar”: devia-se imitar o melhor autor, no que ele possuía de melhor. Mas o que definia quem era o melhor?

Essas perguntas levam de volta ao conceito retórico de autoridade (*auctoritas*). O apanhado das ocorrências dos sentidos da *auctoritas* em retóricas antigas e em manuais nossos contemporâneos mostra usos que variam desde a compreensão que se trata de

⁴ Quintiliano, *Inst.* 5.11.5. Além deste lugar, o retor fala do *exemplum* como ornato no Livro IX, quando trata das figuras e dos modos de amplificação: *Inst.* 11.1.31: *Tum duo illa, quae maxime movent, similitudo et exemplum.*

uma fórmula que se presume correta mesmo sem demonstração – um axioma, então (Lausberg 1993: 120, §106,1) – até seu emprego como suporte do ornato (Lausberg 1975 I: 289, §331). O problema é que, exceto quando é tomada como “tradição literária”, conforme um item do *Manual* de Lausberg (1975 II: 33, §495), a apreciação do conceito de *auctoritas* aparece no interior da casuística retórica, o que dificulta nossa tentativa de compreendê-la como conceito retórico abrangente, uma questão infinita ou um preceito capaz de instruir o fazer letrado de poetas e prosadores.

No *Manual*, os significados mais abrangentes para o termo *auctoritas* são encontrados nas situações em que o conceito diz “dignidade efetiva do orador” ou como sentença memorável. No primeiro caso, opera como elemento do decoro do discurso, balizando suas partes desde a invenção da matéria até a enunciação a um auditório. Nesse sentido, afirma Lausberg que o conceito é uma “*opinio* que o orador tem perante o público e a que ele trata de conseguir ou assegurar” (Lausberg 1975 I: 286, §327). Como dito sentencioso, segunda opção, aparece sempre aplicável a casos concretos, a matérias específicas de um texto: a sentença, como prova, possui uma autoridade incontestada, no que se aproxima do *exemplum* (Lausberg 1975 II: 269, §872). Além desses empregos, a *auctoritas* tem forte presença no discurso judiciário, compondo seus decoros e operando a favor da causa, posto que quase sempre é necessária à sua demonstração, ou mesmo como prova⁵. Noutros gêneros do discurso, a *auctoritas* aparece mais próxima do emprego que buscamos entender: como norma modelar. Nesse caso, como nos outros, está ao serviço do decoro e da “utilidade da causa”, tem igual aplicação casuística, mas apresenta um aspecto que amplia seu espectro conceitual: favorece a virtude da *antiquitas* (Lausberg 1975 II: 54, §546), um ornato autorizado e, mais importante, defere os *verba vetusta*, ou seja, atua como norma de correção da linguagem, dado que tais palavras e termos autorizados possuem a chancela da Antiguidade (Lausberg 1975 II: 19, § 467). Assim, a *auctoritas* apresenta paralelamente outro importante uso no domínio letrado dos textos: ela é pauta da correção gramatical do latim (*latinitas*). “*Auctoritas* é o uso que fazem da linguagem os autores notáveis. Junto à *consuetudo*, ela fornece a norma reta da correção da linguagem”⁶, afirma o *Manual*. No todo, ela é submetida à *consuetudo*, mas no âmbito dos esquemas ou figuras gramaticais da tradição literária (Lausberg 1975 II: 39, §507), ela é a norma mais importante; e onde sua falta provoca o vício do barbarismo na poesia (Lausberg 1975 II: 23, §474).

⁵ Lausberg (1975 I: 252, §277a; p. 299, §353; p. 297, §348).

⁶ Lausberg (1975 II: 20, § 468; p. 17, §465; p. 21, §469).

Os escritos são modelares porque neles os autores já encontraram a perfeição retórica de seus gêneros. Jacques Bompaire reconhece que imitar modelos implica tomar os *exempla* dos que têm *auctoritas*. As letras possuem esse pressuposto. Quer dizer, a doutrina da *mimesis* grega é codificada entre filósofos, pensadores, poetas, oradores tão-somente a partir da consciência e da prática da imitação de autores antigos autorizados e exemplares, cujos conhecimento e leitura passam pelos livros e pelo sistema de ensino que, por sua vez, os alimentam e deles tiram sua sustentação ao mesmo tempo.

Quando se trata do uso que a arte poética faz desses conceitos na composição dos poemas, a questão da autoridade transparece. Veja-se uma nobre linhagem de imitações em língua portuguesa ao Salmo 137 (*Super flumina Babylonis*) do Antigo Testamento. Poderíamos listar numerosos autores que emularam a matéria dessa peça bíblica, mas devemos nos restringir a enumerar as *redondilhas de Sôbolos rios que vão...* de Luís de Camões (1988: 497) e certa imitação anônima que consta no livro *Fênix renascida*, tomo I (p. 183), intitulada *Mote: Sobo-los rios, que vão para realçar*, ao fim dos três poemas, a noção de autoridade que guia a imitação elaborada por Dom Francisco Manuel de Melo (1944: 170) em seu poema *O canto da Babilônia*. Bem conhecidas são as redondilhas com que Camões consagrou em versos curtos o peso da dor humana e da possibilidade de o mesmo homem lobrigar a felicidade na perfeição da virtude, figurada nas imagens da cidade ideal no Salmo da Bíblia. Essa síntese camonianiana, que resguarda a solenidade dos versos testamentários, transforma-se por sua vez numa autoridade poética na língua portuguesa do Quinhentos. O *Mote* anônimo da *Fênix Renascida* se apropria da autoridade do salmo bíblico e da síntese camonianiana, inserindo-se entretanto na singularidade do conjunto discursivo do Seiscentos português, diverso em variados domínios da linguagem poética: no léxico do “juízo” e de sua falta, a loucura (estrofe III), no vocabulário acessível, que o leitor habitual reconhece próximo ao lírico-amoroso, no verso fluente embora a gravidade da matéria, no ornato primário dos substantivos adjetivados diretamente, numa sintaxe sem torneios. De modo que, ao chegarmos à imitação feita por Dom Francisco Manuel de Melo, o por assim dizer lastro de gravidade e relevância do tema encontra-se tão sedimentado que o poema pôde trazer alguma variedade de estilo, o qual oscila entre a dignidade da reflexão metafísica do homem que vislumbra uma vivência virtuosa, e certa coloquialidade que aparece em sentenças morais, em muito breves alegorias e numa linguagem poética fluente, própria aos versos curtos, que traz, por exemplo, o recurso facilitador da enumeração. No léxico do poema de Dom Francisco, há, como no *Mote* anônimo da *Fênix Renascida*, certa apropriação no “desengano” e no “gosto”. Nesse movimento

aparece o funcionamento da *auctoritas* como investidura do modelo antigo do hino sacro: os usos da linguagem poética dos três poemas, representativos aqui dos séculos XVI e XVII na Europa, por mais promissores e aprovados que sejam, com destaque para os ornatos agudos presentes nas composições, não são sustentáveis sem a investidura da autoridade sálmica. Historiadores da literatura e da língua reconhecem na dívida paga aos Antigos a força edificante da *auctoritas*.

Dentre os Antigos, Sêneca tocou no assunto, embora sumariamente, em duas *Epístolas a Lucílio*, as de números 58 e 65. Nelas Sêneca propõe breve levantamento das opiniões de Platão, sobretudo, e de Aristóteles, que tomaram modelo como “causa”, quer dizer, uma razão de ser de algo ou, “um princípio do qual tudo deriva” (Sêneca 1991: 229). Ainda que o filósofo estoico sintetize as duas opiniões para rejeitá-las como causa da arte imitativa, dado que as considera, no máximo, dependentes da “causa geral”, como veremos mais adiante, suas objeções servem-nos como afirmação do debate e sinopse de opiniões.

A *Epístola 58* traz a princípio as noções de gênero e espécie consoante Aristóteles, para em breve chegar aos seis modos com que Platão concebe o ser, cujo terceiro gênero são seres chamados de “as ideias” (Sen. *Ep.*58.19):

“a ideia é o modelo eterno de tudo quanto existe na natureza” [*Idea est eorum, quae natura fiunt, exemplar aeternum*] [...] Imagina que eu quero pintar o teu retrato [*imaginem*]. O modelo para a minha pintura [*exemplar picturae*] és tu, de cuja observação o meu espírito extrai uma determinada configuração [*facies*] a impor ao quadro; essa configuração, a qual me guia e determina, e da qual se gera a minha imitação [*imitatio*], é a “ideia” [*idea*]. Ora bem, a natureza possui modelos semelhantes, em número infinito [*exemplaria infinita habet rerum natura*], da espécie dos homens, da dos peixes, da das árvores; segundo esses modelos conforma-se tudo quanto é susceptível de vir a existir.

E continua a citação que Sêneca faz a partir das noções de Platão.

Em quarto lugar temos o *eidos*. [...] Se este [o pintor] quisesse representar Vergílio numa pintura, olharia para o próprio Vergílio. A “ideia” era o rosto de Vergílio, o modelo do futuro quadro [*idea erat Vergilii facies, futuri operis exemplar*]; a forma que dela o artista extrai e impõe ao seu trabalho será o *eidos*. [...] A ideia é o modelo, o *eidos* é a forma deduzida do modelo e imposta ao quadro; a ideia é aquilo que o artista imita, o *eidos*, aquilo que ele faz. Uma escultura tem

uma determinada forma: é o seu *eidos*. O próprio modelo que o artista, olhando-o, imprime à estátua, tem também uma determinada forma: é a sua ideia. [...] o *eidos* está na própria obra, enquanto a ideia é exterior à obra, e não apenas exterior, mas ainda pré-existente à obra⁷.

Portanto, vê-se que os dois termos *idea* (*exemplar*) e *eidos* (aspecto exterior de uma coisa, sua forma) materializam, desde o pensamento de Platão, a certeza de que a imitação depende de modelos, nessa divisão entendida como ideia que causa a obra e *eidos* (imagem-ideia) como posterior efeito da observação do modelo sobre a matéria feita pela mão do artífice. Muito embora a objeção dos estoicos, o que mais fica desses fragmentos para este estudo é que Platão estabeleceu desde o princípio do debate filosófico sobre as causas uma relação entre o conceito de modelo – portanto do pressuposto de sua existência – e sua realização na obra, seu efeito. Reservando-se o caráter eterno [*exemplar aeternum*] dos modelos ao transcendentalismo marcante do pensamento de Platão, fica desde sempre a convicção da ação dos modelos na *mimesis*, entendida como técnica de fabricação de imagens (*eidolon*).

Na *Epístola 65* o assunto é retomado noutra perspectiva. Reafirmando a causa como um dos princípios vitais da natureza – o outro é a matéria –, Sêneca defende a compreensão estoica da causa como a “razão” pela qual a arte imita a natureza [*omnis ars naturae imitatio est*] e que é apenas uma: o agente [*quod facit*]. Nesta epístola, Sêneca sumariza o esquema de Aristóteles que pressupõe as quatro causas de geração das coisas e aponta o *eidos* como a chamada “causa formal” aristotélica; em seguida, retoma a “quinta causa” segundo Platão, o modelo ou *idea*: “O modelo é aquela forma que o artista procurou reproduzir [*hoc effecit*] quando levou a cabo o seu projecto” (Sen. Ep. 65.7). Ideias são imortais, imutáveis e infatigáveis, segundo Platão reportado por Sêneca: numa estátua, “o modelo é a ideia geral que o agente deseja imitar” [*id ad quod exemplar est, quod imitatur is, qui facit*] (Sen. Ep. 65.8). Assim, o universo platônico igualmente deriva dessas cinco causas e possui “um modelo que é a grandiosidade e beleza do universo tal como a divindade a concebeu e realizou” [*Exemplar, scilicet, ad quod deus hanc magnitudinem operis pulcherrimi fecit*] (Sen. Ep. 65.9).

⁷ Sêneca, Ep. 58.20-21: *Alterum exemplar est, alterum forma ab exemplari sumpta et operi imposita. Alteram artifex imitatur, alteram facit. Habet aliquam faciem statua; haec est idos. Habet aliquam faciem exemplar ipsum, quod intuens opifex statuam figuravit; haec idea est; idos in opere est, idea extra opus nec tantum extra opus est, sed ante opus.*

O teórico Erwin Panofsky assentou alguns entendimentos sobre essa diversidade de concepções nas origens das teorizações sobre o fazer da arte. O legado a nós mais conspícuo desses pressupostos helênicos reside na compreensão de que o ser humano não pode apreender o objeto representado pela arte por nenhum dos seus sentidos, mas tão-somente pode conhecê-lo em espírito e em pensamento; é em espírito que ele contempla a forma perfeita da coisa significada. Panofsky afirma que Cícero operara essa conciliação possível entre os pensamentos de Platão e de Aristóteles ao propor uma “imagem mental na interioridade do artista”, que a conhece em espírito e em pensamento, e a percebe como representação sublime da beleza. Para Cícero, a forma (*eidos*) interior de Aristóteles encontra-se presente na alma do artífice e identifica-se com a *idea* platônica: perfeita, excelente.

...o artista, ao contrário, é aquele cujo espírito encerra um modelo prestigioso de beleza para o qual ele pode, como verdadeiro criador, voltar seu olhar interior; e, embora a perfeição total desse modelo não possa passar para a obra no momento da criação, esta deve no entanto revelar uma que é algo mais que a simples cópia de uma “realidade” encantadora... (Panofsky 1994: 17)

A suposta conciliação ciceroniana entre a “representação artística e da Ideia” fez aportar, por sua vez, outra série de debates sobre perfeição, realidade e emulação, quer na *mimesis*, quer na *imitatio* ou na imitação. Panofsky localiza no pensamento de Sêneca uma resposta particular às demandas resultantes dessa identificação.

Para refutar ambos os esquemas gregos, o estoico Sêneca propõe que a causa tem de possuir uma unidade, a que chama “causa primeira” ou “causa em geral” [*primam et generalem causam*], descaracterizando as divisões causais helênicas como dependentes de uma única causa eficiente [*quae faciet*]:

Esta multidão de causas postulada por Aristóteles e Platão ou é demasiada vasta, ou é demasiada restrita. De facto, se eles apontam como causa tudo o que, uma vez retirado, torna impossível a obra, a sua enumeração é restrita. Haverá que pôr entre as causas o tempo, pois nada se pode fazer senão no tempo. [...] O que nós procuramos, porém, é a causa primeira, a causa em geral [...] a razão criadora, que o mesmo é dizer, a divindade. [...] Também o modelo (ideia) não é causa, mas sim um instrumento necessário à causa. O modelo é tão necessário ao artista como o cinzel ou como a lima: o artista precisa deles para trabalhar, mas nem por isso eles são partes da sua arte, nem, portanto, da causa⁸.

⁸ Sen. Ep. 65.11-13. Em 65.13: *Exemplar quoque non est causa, sed instrumentum causae necessarium. Sic necessarium est exemplar artificii, quomodo scalprum, quomodo lima; sine his procedere ars non potest. Non tamen hae partes artis aut causa sunt.*

Erwin Panofsky interpreta a *Epístola 65* de Sêneca como aquela que traz uma recusa da alta perfeição dada à Ideia platônica e conforme havia sido conciliada à representação aristotélica, bem como desloca a perfeição para o objeto da representação, mesmo que este seja um modelo natural. A *ideia* de Sêneca pode ser, segundo Panofsky sintetiza, quer a representação interior do objeto, quer a visão do objeto exterior.

De uma maneira ou de outra, essas prerrogativas permaneceram nas preceptivas retóricas que instruíram as letras europeias até o período de interesse desta pesquisa, o Seiscentos português. Os conceitos de gênero, uso, modelo continuam a operar na preceptiva, embora obviamente apropriados pelas retóricas e poéticas do tempo. Do livro *A epopeia em prosa seiscentista*, depreende-se que gênero é um conceito que opera na preceptiva como paradigma de definição dos discursos e também para sua definição. Do tratar específico acerca da epopeia em prosa desse livro, podemos inferir na relação entre gênero e modelo um procedimento global para o conjunto dos gêneros poéticos do Seiscentos. Veja-se:

Ao se proceder a uma derivação genérica ao invés de cronológica, os preceptistas buscam não uma origem para as obras poéticas, mas o seu modelo. No entanto, o modelo – que é o semelhante, que é o mesmo – passa por ser também o original, o modelo de cada gênero constituindo-se virtualmente sua origem. Isto é, uma vez que cada gênero detém um modelo de excelência próprio – sendo esses modelos os que fornecem as regras de construção do gênero, na medida em que correspondem à sua realização perfeita e instituem o paradigma do gênero – é este modelo considerado o fundador do gênero. (Muhana 2007: 29)

Da citação acima, destaca-se o aspecto da semelhança do discurso êmulo com o modelo.

O percurso deste estudo revela claramente a relatividade histórica dos modelos⁹. Com isso, reafirma-se igualmente que a validade dos modelos está sempre condicionada à sua prática e reflexão nas letras, seja transparecendo nos poemas, seja figurando nas normas ou preceitos das artes retóricas e poéticas. O que não impede de tomar-se alguns modelos como elementares, de modo que chegam a parecer naturais – e não artifício –, de tão inerentes ao homem que parecem, como se decorressem da ordem natural das coisas e não do engenho racional do homem. O primeiro deles, no mundo das letras, é a própria natureza e, dado que Deus governa a natureza pela providência, modelo de todo

⁹ Cf. pesquisa de João Adolfo Hansen (1989).

discurso é a Bíblia, na condição de escritura sagrada, escrita santa onde se encontraram todos os enredos e verossímeis, pois toda a história ou todas as histórias já foram nela contadas. A chancela dos “Antigos” é igualmente modelo, posto que lá já se acharam todas as perfeições discursivas: Homero é modelo fundador, “origem e exemplo”, segundo Aristóteles, Quintiliano, Philippe Nunes, segundo todos.

A centralidade dos modelos na prática e na reflexão retórica da imitação faz com que o conceito esteja presente na deliberação dos principais procedimentos do fazer poético instruído pelas retóricas. Assim, a noção de emulação, o debate em torno ao pensamento de que há múltiplos modelos a serem imitados e não apenas um melhor e, principalmente, a definição em si da imitação como núcleo da arte da palavra, estão todos condicionados à existência dos modelos e da prática de imitação deles. Segundo Victoria Pineda, o exame coletivo acerca da multiplicidade de modelos é um paradigma notório das mudanças de tendências no seio das letras cultas da Europa nas décadas de passagem entre os séculos XVI e XVII.

A própria configuração da existência da “poesia lírica”, conforme começa a circular no Seiscentos, sugere o aparecimento da concepção que tende a cingir em unidades historiográficas literárias outras que a categoria de gênero, certa noção de unidade de subgêneros, numa tentativa que vemos naturalizada no leque global dos estudos historiográficos de literatura a partir do século XX. Modelo é substituído por noções outras, diversas e complementares, como subjetividade do autor, originalidade da criação poética, expressão da individualidade do artista. A literatura e os estudos literários trazem, como é sabido, o desejo de ruptura e transgressão dos... modelos. No nosso mundo literário hodierno, se modelos existem é para serem quebrados.

A modo de conclusão, verifiquei que as mais relevantes referências antigas a modelo encontram-se nos termos *exemplum*, *paradeigma*, *idea* e *mimesis*, esta última conforme aparece em *O professor de retórica* de Luciano: “Voilà ce que dira ce charlatan, cet être vraiment archaïque, ce contemporain de Cronos, qui propose de vieux morts pour modèles [*mimesis*], qui veut qu'on exhume des discours ensevelis depuis longtemps, comme si c'était extraordinairement utile [...]”¹⁰. Na moderna língua portuguesa, a incursão do termo modelo data de meados do século XVI, apreendida como um diminutivo da palavra “modo” no sentido de certa “medida geral”. O que estaria em acordo com o antigo pensamento de Dionísio de Halicarnasso para quem a imitação “não é a

¹⁰ Luc. *Rh. Pr.* 10.74. Tradução a partir de Lucien de Samosate (1909)

utilização dos pensamentos, mas sim o tratamento, como arte, semelhante ao dos antigos. E imita Demóstenes não aquele que diz o mesmo que Demóstenes, mas sim o que diz à maneira de Demóstenes” (Halicarnasso 1986: 50). Ou quando afirma que a imitação “é uma atividade que, segundo determinados princípios teóricos, refunde um modelo” (Halicarnasso 1986: 50). Desde sua entrada no léxico vernáculo, o vocábulo modelo traduziu vários termos retóricos. No século XVII, aparece com carga semântica acumulada dos significados de *paradeigma*, *mimesis*, *idea*, *eikon*, *exemplum* e *auctoritas*, constituindo concomitantemente ora alguns desses sentidos, ora outros. Quem sabe o diminutivo da palavra “modo” – o modelo – seja a realização possível, verossímil de uma ideia interior muito maior que o artífice possuísse em relação à convenção. *Idea*, *mimesis*, emulação, imitação, várias noções se fundem quando projetadas do modelo, só assim juntas possíveis de serem individualizadas na realização de nova obra. Assim, ao fazer o exercício de desnaturalização da noção de modelo, entendi-a como construída coletivamente num determinado tempo e lugar, a partir dos quais exerce sua ação modelar e fica suscetível a ocorrências históricas diversas, como alteração de paradigmas. Tão clara quanto sua suscetibilidade histórica é a amplitude de sua norma e ação nas letras anteriores à modernidade literária, onde e quando compareceu como pilar da imitação que traduziu a *mimesis*.

Referências Bibliográficas

Fontes primárias

A Fenix Renascida ou obras poeticas dos melhores engenhos portuguezes: dedicadas ao Excelentissimo Senhor D. Francisco de Portugal, Marquez de Valença, Conde de Vimioso, etc. publica-o Mathias Pereyra da Sylva. 5 Tomos Lisboa Occidental: na Officina de Antonio Pedrozo Galvão, 1716-1728.

Aristóteles (1974). *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe Valentín Garcia Yebra. Madrid: Editorial Gredos.

— (1998). *Poética*, trad., pref., introd. e coment. Eudoro de Souza. 5.^a ed., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

— (1998). *Retórica*, trad. e notas Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

— (1999). *Retórica*, introd., trad. e notas Quintín Racionero. Madrid: Gredos.

Camões, Luís de (1988). *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Cícero (1997). *Orator – Brutus*. Harvard: Loeb Classical Library.

— (1997). *La invención retórica*. Madrid: Editorial Gredos.

— (2009). *De Inventione*, a cura di Emilio Piccolo. Napoli: Classici Latini Loffredo.

Dionísio de Halicarnasso (1986). *Tratado da Imitação*, ed. Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: INIC/Centro Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa.

Lucien de Samosate (1909). *Le maître de rhétorique. Oeuvres complètes*, trad. Émile Chambry. Tome III, Paris: Librairie Garnier Frères.

Melo, D. Francisco Manuel de (1944). *As Segundas Três Musas*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

Nunes, Philippe (1615). *Arte Poetica, e da Pintura, y Symmetrya, com principios da perspectiva*. Lisboa: Pedro Crasbeeck.

Quintilian (1998). *The Institutio Oratoria*, trad. H. E. Butler. 4 vols., London: Harvard University Press.

Quintilien (2003). *Institution oratoire*, trad. Jean Cousin Tome VI, Livres X et XI, Paris: Les Belles Lettres.

Retórica a Herênio, trad. e introd. Ana Paula C. Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

Sêneca, Lúcio Aneu (1991). *Cartas a Lucílio*, trad. J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

— (1994). *Sobre a tranquilidade da alma; Sobre o ócio*, trad. e notas J. R. Seabra Filho. São Paulo: Nova Alexandria.

Fontes secundárias e estudos

Auerbach, Erich (1997). *Figura*. São Paulo: Ed. Ática.

Bompaire, J. (1958). *Lucien écrivain: imitation et création*. Paris: Boccard.

Curtius, Ernst Robert (1996). *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec; EDUSP.

Genette, Gérard (1986). Introduction à l'architexte. *Théorie des genres*. Paris: Seuil.

Hansen, João Adolfo (1989). *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria de Estado de Cultura.

Lausberg, Heinrich (1975). *Manual de Retórica Literária*, versión J. P. Riesco. 3 vols., Madrid: Editorial Gredos.

— (1993). *Elementos de retórica literária*. 4.^a ed., trad., pref. e aditamentos R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Mckee, Richard (1952). "Aristotle's Conception of Language" e "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity". In: VV.AA. *Critics and Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, pp.147-231.

Muhana, Adma (1997). *A epopeia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.

Panofsky, Erwin (1994). *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes.

Pineda, Victoria (1994). *La imitación como arte literário en el siglo XVI español*. Sevilla: Edita Disputación Provincial de Sevilla, Imprenta A. Pinelo.

Leituras renascentistas de Luciano: o prólogo da *Comédia Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos*

Maria Luísa de Oliveira Resende**

Por esta razão, portanto, me escolheu e manda por seu autor a *Comédia Aulegrafia*, que pretende mostrar-vos ao olho o rascunho da vida cortesã, em que vereis ãa pintura que fala. (*Comédia Aulegrafia*, fl. 5v)

A alusão à sentença de Plutarco, segundo a qual a pintura deveria ser um poema silencioso e a poesia uma pintura que fala, permite a Jorge Ferreira de Vasconcelos realçar a vivacidade de uma obra que, a partir da intriga principal dos amores desventurados de Filomela e Grasiel de Abreu, expõe os principais vícios e intrigas da vida áulica. O expressivo “rascunho da vida cortesã” é pontuado por diálogos que lhe conferem uma intensidade única e que, nas palavras de Almeida (2005: 203), mais interessaram ao dramaturgo “do que a agitação da intriga” ou “as burlas, as trocas de identidade, os prodígios de anagnórise que por regra animam a trama dos textos deste género”.

A relevância conferida ao debate insere as comédias de Vasconcelos na corrente renascentista que recuperava os diálogos de Luciano como a forma por excelência da crítica social, com comprovada influência em autores como Giovanni Pontano, Leon Battista Alberti e Erasmo (Marsh 1998: 2-13)¹. Não terá sido, portanto, fortuita a escolha

* Este estudo foi desenvolvido no âmbito da bolsa de Doutoramento SFRH/BD/95419/2013, financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

** Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Clássicos | resendemaria@campus.ul.pt

¹ Cf. Marsh (1998: 55-176) e Zappala (1990: 64-74, 125-126). Sobre o diálogo na obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos, v. especialmente Subirats (1982 II: 239). O diálogo no Humanismo Português foi estudado por Osório (1988).

de Momo, o deus do sarcasmo, para apresentador de uma obra que tem como propósito apresentar os vícios de uma sociedade em que “não há cousa que não seja traçada, aparada, agorentada e cerzida” (*Comédia Aulegrafia*, fl. 4v-5). Constantes denúncias ao longo da comédia reforçam esta imagem do paço²: longe da intriga “delicada y de suaves matices” da *Comédia Eufrosina* (Menéndez Pelayo 1962 IV: 121), a *Aulegrafia* é marcada por intrigas frequentes que dão origem à inquietante conclusão, esboçada por Momo no prólogo, de que o homem é o seu pior inimigo (Almeida 2005: 206-207).

De acordo com o deus do sarcasmo, a capacidade humana de encobrir “o verdadeiro e falso na alma” (*Comédia Aulegrafia*, fl. 2) remonta ao momento da concepção e ao erro dos deuses, que se recusaram a colocar-lhe uma porta no coração:

Só eu soube emendar a natureza na composição do homem em que se ela esmerou, produzindo um animal perfeito sobre todos. E tendo-o o grave concílio dos deuses por acabado, aparado e perficionado sem falta alguma, lancei o rabo do olho por sobrerola de seus juízos e à própria hora, sem mais tir-te nem tirai-vos, julguei ser-lhe necessária ãa porta no peito, per que se lhe pudesse ver o coração. [...] Pressuposto que não há cousa pior de conhecer que o coração do homem a que não se pode dar saca-pelouro que lhe alimpe a ferrugem que cria e conversação nele imprime, não me quiseram crer [...]. De modo [...] que esta foi a fonte dos enganos do mundo, a mina de seus ressábios e o centro dos seus escarcéus. (*Comédia Aulegrafia*, fl.1v-2).

Embora as implicações da presença da divindade no prólogo de *Aulegrafia* tenham sido claramente analisadas por Isabel Almeida (2005: 206-207), as fontes desta personagem que de forma tão inquietante procura fornecer ao leitor — ou espectador — “um instrumento esférico, astrolábio, balestilha” que lhe permita “divisar os auges e epiciclos dos planetas deste orbe palenciano” (*Comédia Aulegrafia*, fl. 5v) carecem ainda de um

² Cf. *Comédia Aulegrafia*, e.g., fl. 59v: “o bom nome perdeu o seu preço e juntamente perdeu-se a vergonha ao mundo, e o que antigos faziam por leixar clara memória de sua virtude fazem os presentes por deixá-la de sua cobiça”; fl. 89r: “tenho entendido que traz mau fundamento a vida da corte”; fl. 91v: “Cortesãos gente é de guarnição, mas a muita monda os abafa. São tanto de maquiãs que nem com fatexas tirareis a lume um bom espírito. Os diligentes são como gaivotas, levam tripas e tudo. Os comedidos erram sempre a maré. Os nécios jogam à cabra-cega sem ver inconvenientes, e atinam aos brados até que aferram as mais das vezes melhor que todos. Discretos em tentar respeitos gastam a vida como alquemistas, e assi tudo se resolve em queixas”; fl. 150v: “Por isso o mundo anda tão transtornado, porque não há amigos senão para tempos de prazer, de proveito e prósperos, e nas de siso e importância todos se arredam, e também ninguém há que aceite repreensão. Gravam todos o bom e seguem o mau.”

estudo aprofundado. Esta é, na verdade, uma questão bastante complexa, tendo em conta não só o copioso material clássico presente na obra do dramaturgo, como também a variedade de instrumentos a que poderia recorrer³.

Se, por um lado, os estudos de Subirats (1982 I: 61-84) e de Asensio (1951: xix-xxvi) comprovam que Vasconcelos conhecia bem a obra de autores latinos como Plauto e Terêncio, a abundância de *exempla*, adágios e referências clássicas indicam uma profícua utilização de compilações e de manuais de mitologia concordante com a prática escolar da época (Asensio 1951: xx). Esta demonstração de erudição pode por vezes revelar-se estéril e pouco pertinente, mas variadas referências ao longo da sua obra revelam um aproveitamento da literatura antiga que actualiza o significado dos mitos, proporcionando novas perspectivas de entendimento. O deus Momo exemplifica claramente este tipo de utilização de materiais clássicos: a transformação da matriz greco-latina obscurece as fontes usadas e oferece uma leitura muito própria da personagem, confirmando a originalidade do dramaturgo.

1. Momo e a tradição clássica

O comentário de Gláucon à proposta socrática de entregar a cidade a guardiões dotados “de memória e de facilidade de aprender, de superioridade e amabilidade” (Platão 2008: 270) sintetiza de forma clara as características associadas ao deus na Antiguidade. “Nem Momo teria que lhe censurar” (Platão 2008: 270), responde o discípulo, confirmando a sua concordância ao registar a anuência da própria personificação do desacordo.

A forma proverbial deste comentário, também presente numa variante na *Antologia Palatina* (*Anth. Gr.* 16. 262, 3-4), evidencia a generalização da imagem da divindade como um símbolo do sarcasmo e da ironia excessiva, explorado sobretudo no *Parlamento dos Deuses* e no *Zeus Trágico* de Luciano de Samósata. Se a presença do deus na literatura antiga se limita, em regra, a referências generalizadas à sua origem ou espírito crítico, na obra de Luciano será aquele que, para desagrado dos restantes habitantes do Olimpo, denuncia as irregularidades e os vícios divinos⁴.

³ Pouco se sabe sobre a vida e a formação académica de Jorge Ferreira de Vasconcelos (Subirats 1982 I: 3-29; Pereira 2010: 9-62). Subirats (1982 I: 17-18) sugere a possibilidade de ter tido uma formação aristocrática enquanto esteve ao serviço de D. Duarte. A frequência na Universidade de Coimbra é pouco provável (Subirats 1982 I: 9).

⁴ Na obra de Hesíodo, Momo é referido como filho da Noite (*Th.* 211-ss.), informação recuperada por Cícero no *De Natura Deorum* (3.17). Cf. também Call. *Epigr.* 70.

Todavia, o mais célebre episódio protagonizado pelo deus consiste na invenção divina do Homem, do boi e da casa. Referida por Aristóteles (PA 663a-663b), a pequena narrativa que conta como Momo criticou as criações dos restantes deuses foi desenvolvida por Esopo e Luciano. Uma pequena diferença distingue, todavia, as duas versões: na Fá-bula 518, Esopo atribui a Zeus a concepção do homem, enquanto Luciano a imputa a Hefesto (*Herm.* 20). A generalização de Vasconcelos, que apenas refere a criação do homem pelo “grave concílio dos deuses”, não nos permite saber se terá partido de algum destes textos. Em nenhum dos casos a língua teria sido um obstáculo, devido à grande quantidade de traduções latinas e em vernáculo existentes na segunda metade do século XVI⁵.

É mais provável, no entanto, que a sua fonte tenha sido o adágio erasmiano *Momo satifacere* (ASD II-1, 546), que oferece uma síntese das principais características do deus, assim como da história da criação divina⁶.

O recurso a fontes intermédias encontra-se bastante generalizado na *Comédia Eufrosina*: muitas das *sententiae* clássicas e referências à Antiguidade são mediadas por colectâneas como os *Adagia* ou os *Apophthegmata* de Erasmo, ou ainda pela *Officina* de Rávissio Textor, razão pela qual a possibilidade de o provérbio erasmiano se encontrar na origem do apresentador da *Aulegrafia* se afigura bastante elevada⁷.

Uma outra razão nos leva a considerar esta perspectiva: embora procedente das *Epístolas* de Filóstrato (*Ep.* 37), a crítica às sandálias de Vénus feita por Momo no prólogo da comédia também se encontra no adágio que narra o episódio da concepção do Homem⁸. É certo que esta mesma referência está presente no *Erasmi Encomium*, de André de Resende, mas a brevidade da alusão, uma mera referência à censura de Momo, indica que esta poderá ter sido uma influência secundária, não a origem do conhecimento de Vasconcelos.

⁵ A tradução latina do *Hermotimo* circulava impressa desde o início do século XVI e foi incluída na tradução das obras completas de Luciano editada por Mycillum, em 1538. Igualmente possível seria o acesso às *Fábulas* de Esopo, cujas primeiras traduções humanistas remontam ao início do século XV (Marsh 2003).

⁶ Cf. ASD II-1, 546: 643-646: *Huic deo mos est ipsum quidem nihil operis aedere, sed aliorum deorum opera curiosis oculis contemplari et, si quid est omisum aut perperam factum, id summa cum libertate carpere. Nam μῶμος Graece reprehensionem sonat.*

⁷ Sobre a influência da obra erasmiana na *Comédia Eufrosina*, veja-se especialmente Asensio (1951: lxxvii-lxxvii) e Subirats (1982 II: 407-411). A presença dos *Apophthegmata* na *Comédia Aulegrafia* foi assinalada por Ramalho (1994: 152), que regista sobretudo o recurso às compilações erasmianas como modo de acesso aos *Moralia* de Plutarco.

⁸ Cf. *Comédia Aulegrafia*, fl. 3: “Vedes-me aqui que dês que o mundo é mundo tenho corrido diversas terras, cousa não me ficou por notar, e, de ter o espírito muito sutil, neste exame em tudo achei pecha, té na fermosa Vénus, à qual fui descobrir um chapim desigual doutro, que o diabo lhe não pudera cair neste desar”. ASD II-1, 547: 663-665: *Hunc in Venere nihil alioqui quod reprehenderet inuenisse, nisi quod sandalium illius calumniabatur, ut stridulum nimisque loquax ac strepitu molestum.*

Devido ao seu carácter sintético, os *Adagia* cedo se tornaram um veículo privilegiado de disseminação do conhecimento clássico no Renascimento. Em Portugal, a obra teve uma circulação significativa, mesmo depois da proibição inquisitorial de 1564, que não se estendia à edição de Paulo Manúcio, nem a obras expurgadas pelas Faculdades de Teologia ou pela Inquisição (Sá 1983: 393-394). O *Index librorum prohibitorum* de 1581 revela que, devido à inexistência da edição dos *Adagia* de Paulo Manúcio em Portugal, foi temporariamente permitido o uso de edições censuradas, numa clara manifestação da importância destas obras mesmo depois da *damnatio Erasmi* (Sá 1979: 143-144)⁹.

Além dos *Adagia* do humanista de Roterdão, outras obras poderiam ter influenciado o autor da *Aulegrafia*. Porém, a profusão de traduções e de imitações de Luciano de Samósata no Renascimento europeu, muitas das quais implicaram a reescrita de Momo, dificulta a identificação de todas as suas fontes.

A possibilidade de o *Momus* de Leon Battista Alberti se encontrar na génese do apresentador da comédia é avançada por Almeida (2005: 206, n.48), mas, acrescenta a autora, “ela não deixou marcas inequívocas na escrita da comédia *Aulegrafia*”. Com efeito, a inexistência de semelhanças explícitas não nos permite pressupor uma influência directa da novela italiana. Muito diferente é, aliás, o desenho do Momo de Vasconcelos, pois, ao contrário do deus perturbador de Alberti, elemento de desestabilização da ordem do universo (Marsh 1998: 129)¹⁰, o seu carácter satírico enquadra-se numa denúncia dos vícios do mundo áulico de cariz moralizante. Diversa também é a razão que motivou a sua queda do Olimpo: do prólogo de *Aulegrafia* pressupõe-se que estaria no seguimento da crítica à criação dos deuses, enquanto na fábula latina terá resultado de calúnias e intrigas que visavam Júpiter e o seu governo.

⁹ “Quanto aas Chiliadas, e Adagios de Erasmo, atégora correrão emmendados polo sancto Officio, entre tanto que não vinhão os de Paulo Manutio: mas já se não podem ler, nem ter, por serem vindos os emmendados polo mesmo Manutio, como despoem o Catalogo Tridentino, e hum Motu proprio do sanctissimo Papa Gregorio XIII” (Sá 1977: 376; 1983: 607).

¹⁰ Cf., e.g., Alberti (2003: I. 2): *Qui tamen cum ita sint, cum longe moribus inter se dissideant, neminem tamen seu apud homines seu apud superos reperias ita singulari et perversa imbutum natura, cui non alium quempiam multa ex parte comperias similem praeter unum deorum, cui nomen Momo. Hunc enim ferunt ingenio esse praeditum praepostero et mirum in modum contumaci, naturaque esse observatorem infestum, acrem, molestum, et didicisse quosque etiam familiares lacessere atque irritare dictisque factisque. Et consuesse omne studium consumere ut ab se discedat nemo fronte non tristi et animo non penitus pleno indignatione. Denique omnium unus est Momus qui cum singulos odisse, tum et nullis non esse odio mirum in modum gaudeat.*

A tradução da novela de Alberti elaborada por Agustín Almazán, publicada em Alcalá de Henares em 1553, não só mostra a disseminação desta obra na Península Ibérica mas também a possibilidade de Vasconcelos lhe ter tido acesso. Apesar de Krüger (2015: 465) defender esta hipótese, baseando-se na crítica, comum nas duas obras, à vida cortesã, o prólogo da edição castelhana acentua a divergência existente entre o Momo de Alberti e o apresentador da comédia lusa, pois para Almazán o deus “no es otra cosa si no un mo-fador essento y libre”, sendo a fábula latina uma tentativa de demonstrar “que daños se siguen alos que le ymitan, y que provechos a los que le huyen” (Almazán 1553: fl. aii)¹¹.

Igualmente provável se revela o acesso do dramaturgo a outras obras de Alberti com atestada circulação na Península Ibérica, nomeadamente o *De re aedificatoria*, eventualmente traduzido por André de Resende¹², ou o *Philodoxus*, que, segundo Asensio (1951: lxi-lxii), pode estar na origem da organização estrutural da *Comédia Eufrosina*¹³.

2. O Momo de Jorge Ferreira de Vasconcelos

Sou, senhores, um dos antigos deoses, que por nome não perca, o Momo. Se vos chegou, e porquanto todo o desacostumado é escuro, para que vo-lo não seja a tenção de vir aqui apontarei minhas calidades. Quiçá por elas, donde ora me haveis por estrangeiro reconhecer-me-eis natural, porque haveis de assentar que tenho o mais vivo, delicado e sutil juízo que pudestes ver. (*Comédia Aulegrafia*, fl. 1v)

Os episódios herdados da tradição clássica, nomeadamente a criação divina do Homem ou a crítica às sandálias de Vénus, não garantem a recuperação do carácter greco-latino do deus. De facto, já no prólogo a personagem afirmava claramente a distância em relação à matriz antiga, devido às “calidades” que o tornam “natural”.

Neste sentido, o apresentador transcende em muito a mera imagem da personificação do sarcasmo que transparece, por exemplo, na *Comédia Ulissipo*, em que o seu espírito

¹¹ A dedicatória e o prólogo oferecem ao leitor da tradução uma chave de interpretação que insiste no carácter moral da obra de Alberti, possível pela sua transformação num “manual de príncipes, con aprobación y censura de las buenas y malas costumbres” (Vega 1998: 16).

¹² A suposta tradução de André de Resende é indicada no *Trattado da Linhagem dos Estaços*, 42: “Em certo lugar se acharam tres cartas do Cardeal pera elle, sobre negocios, que lhe commettia, en hũa das quaes lhe mandava, e encomendava, que como falecesse mestre Andre de Resende natural d’Evora, lhe tirasse da sua livraria certos livros, que desejava haver, como Leo Baptista De Architectura, que elle traduzio en Portuguez por mandado d’el Rei”. Acerca da tradução de André de Resende e da recepção da obra de Alberti em Portugal, cf. Krüger (2015).

¹³ Cf. Pereira (2010: 283-284) e Krüger (2015: 460-461).

ardiloso é considerado equivalente ao de Ulisses ou ao de Mercúrio¹⁴, ou mesmo na *Comédia Aulegrafia*, onde Germínio acusa Artur do Rego de se comportar como Momo, porque “não há coisa que o contente” (*Comédia Aulegrafia*, fl. 153v). Herança do adágio erasmiano, estas referências correspondem à imagem tradicional que privilegia o espírito subversivo da divindade e o carácter excessivo das suas críticas.

A denúncia das intrigas e perversidade da vida áulica, presente ao longo de toda a comédia, assim como o propósito de a obra servir de “aviso e exemplo” aos homens e de aconselhar “onde o juízo e a diligência humana não alcança” (*Comédia Aulegrafia*, fl. 5v) obrigam a uma alteração fundamental da personagem, que se afasta indubitavelmente do retrato fornecido por Esopo, Luciano, Alberti e pelos *Adagia* de Erasmo.

Como já havia assinalado Subirats (1982 II: 407), o Momo de Vasconcelos, que considera “melhor ser desprezado por fazer virtude que estimado por doudices”, lembra especialmente a Mória do humanista de Roterdão. A obra, cuja ausência de castigo final permite a continuação das manipulações da alcoviteira, expõe de forma ostensível os vícios e a desordem de uma sociedade hipócrita, na esteira da irracionalidade denunciada pelo *Elogio da Loucura*.

A indicação de que Mória seria, na obra erasmiana, a substituta de Momo parece ter pesado na escolha do apresentador da *Aulegrafia*¹⁵:

Preferia que escutassem as suas proezas da boca de Momo, como outrora acontecia com frequência. Mas eles, zangados há pouco com ele, precipitaram-no para a terra juntamente com Ate, porque, inconveniente com o que sabia, perturbava a felicidade dos deuses. Nenhum mortal se digna albergar o exilado; está muito longe de ter guarida nos palácios dos príncipes onde a minha Adulação tem lugar cimeiro. (Erasmo de Roterdão 2014: 39)

O motivo da queda do Olimpo, sem precedentes na literatura antiga além de uma breve referência na fábula de Esopo, é explorada especialmente na obra de Alberti, sendo, de acordo com Whitfield (1971: 178), a provável fonte de Erasmo. Tendo em conta a distância em relação ao *Momus* latino, afigura-se mais plausível que tenha sido o *Elogio da Loucura* o ponto de partida para o deus de Vasconcelos. A expulsão do Olimpo que o

¹⁴ Cf. *Comédia Ulissipo*, fl. 248v-249: “Por que não vim em tempo de gentios que me fizeram um dos seus deoses, que por menos disto faziam? Pois o seu Febo nunca deu repostas de mais entenderes do que eu sei ter obras. Sou... sou... um Ulisses! Não pouco é. Sou Momo, ou Mercúrio, inda que este rapaz anda já mui corriqueiro e calabreado, e tem feito dos nobres cambiadores, e cedo os fará rindeiros, e eu não sou de tanta moginifada imprópria”.

¹⁵ Cf. ASD IV-3, 88: 294-298.

impedia de relatar os vícios divinos na obra de Erasmo tê-lo-á levado a vaguear pela terra “ao som do atambor da fortuna”, até chegar à “província Lusitânia”, onde achou “bom pasto” para o seu ofício (*Comédia Aulegrafia*, fl. 3).

Além da sátira de cariz moralizante e da referência à queda divina, também a justificação de um encómio próprio associa a índole das duas personagens:

Na verdade, não considero sábios os que julgam completamente louco e arrogante aquele que faz o seu próprio elogio. Se isto é ser louco, confesso que me cai bem. Que mais poderia convir à própria Mória do que ser arauto do próprio mérito e entoar o seu próprio louvor? Quem me descreve melhor que eu própria? (Erasmo de Roterdão 2014: 25)

Inda que é mal dizê-lo eu, por ser vil o louvor na própria boca, mas di-lo-ei, já que começo, ca dado é ao bom cavaleiro louvar-se per natural, intrínseca, puríssima discrição mera, minha mesma [...]. (*Comédia Aulegrafia*, fl. 1v)

3. A mediação de Erasmo

As edições e as traduções clássicas elaboradas por Erasmo revelaram-se fundamentais para a recuperação da literatura antiga em Portugal. A análise realizada por Fouto (2012: 140-141) aos fundos das bibliotecas portuguesas permite inferir que o interesse suscitado pelos seus textos terá sido maioritariamente filológico ou pedagógico, uma vez que se verifica uma superioridade numérica de traduções ou edições de autores clássicos e cristãos (Fouto 2012: 140), seguindo-se os tratados retóricos e compilações como os *Apophthegmata*, o *De duplici copia verborum ac rerum*, cuja utilização em contexto escolar justifica a abundância de exemplares¹⁶.

A influência do humanista de Roterdão de Portugal, tão indubitável na primeira metade do século que, segundo Pereira (2012: 722), impediu o surgimento de um movimento radical de ciceronianistas em Portugal, não se desvaneceu com a integração das suas obras no *Index*¹⁷. Os estudos de Moreira de Sá (1977) centrados em inventários quinhentistas

¹⁶ A notícia de aquisição de dezanove exemplares do *De duplici copia verborum* e quatro do *De octo orationis partium constructione* registada no livro de receitas e despesas do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra relativo aos anos de 1534 e 1535, que se encontra no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, comprova o uso didático da obra erasmiana em Portugal (Coelho 1984: 407-459). Relativamente às obras de Erasmo, cf. Coelho (1984: 427): “Item compramos sete lyvros Copias de Arasmo scilicet quatro encadernados e tres por encadernar”; Coelho (1984: 439): “Item mais quatro Erasmos De Outo Oracyonum Partibus”; “Item de doze Copias Verborum d Arasmo”.

¹⁷ Sobre a Inquisição e Erasmo, cf. Moreira de Sá (1977: 356-372).

e nos fundos da Biblioteca Nacional indicam que, mesmo depois da proibição inquisitorial, as obras de Erasmo terão continuado a circular entre os letrados portugueses e não apenas em edições expurgadas.

Se na época em que Jorge Ferreira de Vasconcelos escreveu a *Comédia Eufrosina* não se colocou a questão da censura¹⁸, a *Comédia Aulegrafia*, mais tardia, já estaria sujeita a esse controlo¹⁹. A inscrição da “Moria Arasmi” na *Proibição dos Livros Defesos*, em 1547 (Sá 1983: 147), impede a existência de referências directas, mas o convívio com o livro, que transparece no deus Momo, é comprovado pelo título de um tratado perdido de Vasconcelos, o *Diálogo da Parvoíce*²⁰. Nunca tendo sido impresso, é possível que esta obra subsista em estado fragmentário numa miscelânea seiscentista da Biblioteca Nacional (Cod. 7641, fls. 68r-68v). De acordo com Almeida (2004: 57, n.18), há uma forte probabilidade de o manuscrito anónimo corresponder ao prómio da obra perdida do dramaturgo, mas embora o título lembre especialmente o *Elogio da Loucura*, a sua principal fonte temática seriam os *Colloquia* (Almeida 2004: 64), igualmente proibidos pelo *Index* de 1547 (Sá 1983: 148).

A defesa dos tradicionais ideais de cavalaria, visível sobretudo no *Memorial das proezas da segunda tábola redonda* e na *Comédia Eufrosina* (Asensio 1951: xxxi-xl), aparta, em última instância, Jorge Ferreira de Vasconcelos da corrente do pensamento erasmiano, mas a influência da obra do humanista é inegável, não só como fonte dos numerosos *exempla* e adágios, mas também como modelo literário.

A complexidade do Momo da *Aulegrafia*, possivelmente resultado de leituras e influências várias, impede-nos, como foi já referido, de identificar todas as suas fontes. É, no entanto, clara a distância em relação à imagem tradicional, como personificação do sarcasmo e do espírito crítico excessivo. A censura do ambiente áulico e dos vícios humanos coloca-o na linha de imitação de Luciano que remonta ao *Quattrocento* italiano e que privilegiou a leitura moralizante da obra do sofista²¹. Em Portugal, foram determinantes para a sua transmissão as traduções de Erasmo e de Thomas More, assim como as adaptações nos *Colóquios* e no *Elogio da Loucura*, o que explica a reescrita de Momo nos moldes da Mória erasmiana e o consequente afastamento da matriz antiga.

¹⁸ De acordo com Asensio (1951: lxxv-lxxvi), a *Comédia Eufrosina* terá sido composta entre 1542 e 1543.

¹⁹ O manuscrito da *Comédia Aulegrafia* preservado na Real Biblioteca de Madrid revela a existência de censura sobre o texto de Vasconcelos, publicado postumamente pelo genro do autor em 1619. Para uma análise das principais diferenças entre o original e a versão impressa, veja-se Camões (2008).

²⁰ Sobre as obras perdidas de Jorge Ferreira de Vasconcelos, cf. Almeida (2004: 55-66).

²¹ Sobre a recepção de Luciano no Renascimento, veja-se especialmente Zappala (1990) e Marsh (1998).

Referências Bibliográficas

ASD *Desiderii Erasmi Roterodami Opera Omnia, Recognita et Adnotatione Critica instructa notisque illustrata*. Amsterdam: Elsevier, 1969-

Alberti, Leon Battista (2003). *Momus*, English translation by Sarah Knight, Latin text edited by Virginia Brown and Sarah Knight. Cambridge, London: Harvard University Press.

Almazán, Agustín de (1553). *La moral y muy graciosa historia del Momo compuesta en Latin por el docto varon Leon Baptista Alberto Florentin*, trasladada en Castellano por Augustin de Almaçan [...]. Alcala de Henares: Juan de Medina, Juan Mey.

Almeida, Isabel (2004). “Morreram primeiro que nascessem. A propósito de livros perdidos: o caso do *Diálogo da parvoíce*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos”. *Românica*, 13: 53-90.

— (2005). “*Aulegrafia*: «rascunho da vida cortesã», «largo discurso da cortesania vulgar»”. *Península: Revista de Estudos Ibéricos*, 2: 201- 218.

Asensio, Eugenio (1951). “Prologo”. In Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Comedia Eufrosina: texto de la edicion Principe de 1555 con las variantes de 1561 y 1566* (edición, prólogo y notas de Eugenio Asensio). Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, pp. vii-xciii.

Camões, José (2008). “Um outro *rascunho da vida cortesã*: uma cópia inédita da *Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos”. *Românica*, 17: 169-197.

Coelho, Maria Helena da Cruz (1984). “Receitas e Despesas do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra em 1534-1535”. *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, 6: 375-459.

Erasmus de Roterdão, Desidério (2014). *Elogio da Loucura*, tradução do latim e notas por Alexandra de Brito Mariano, pref. de Carlos Ascenso André. 2.^a ed., Lisboa: Nova Vega.

Estaço, Gaspar, (1625). *Trattado da Linhagem dos Estaços, Naturaes da Cidade d'Evora: O Qual Contem Hũa Defensam da Nobreza do sangue, e outra das armas, com o Principio das Insignias das familias particulares, isto é, quando, e por quem foram introduzidas*. Lisboa: Pedro Crasbeeck.

Fouto, Catarina Barceló (2012). “Diogo de Teive’s *Institutio Sebastiani Primi* and the reception of Erasmus’ works in Portugal”. In *Portuguese Humanism and the Republic of Letters*, ed. Maria Barbara, Karl A. E. Enenkel. Leiden, Boston: Brill, pp. 129-148.

Krüger, Mário (2015). “A relevância do *De re aedificatoria* na herança disciplinar da arquitectura clássica em Portugal: a influência da obra escrita de Alberti”. In *Na Génese das Racionalidades Modernas II. Em torno de Alberti e do Humanismo*, ed. Mário Krüger et alii. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 443-471.

Marsh, David (1998). *Lucian and the Latins. Humor and Humanism in the Early Renaissance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

— (2003). “Aesop and the humanist apologue”. *Renaissance Studies*, 17.1: 9-26.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1962). *Orígenes de la Novela*. Vols. III e IV, ed. Enrique Sánchez Reyes. 2.^a ed., Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Miranda, José da Costa (1992). “Astolfo, personagem da *Ulíssipo* de Jorge Ferreira de Vasconcelos: um reflexo do *Orlando Furioso* de Ariosto”. In *Studies in Portuguese Literature and History in Honour of Luís de Sousa Rebelo*, ed. Helder Macedo. London: Tamesis Books Limited, pp. 149-153.

Osório, Jorge A. (1988). “O Diálogo no Humanismo Português”. In *O Humanismo Português 1500-1600. Primeiro Simpósio Nacional. 21-25 de Outubro de 1985*. Lisboa: Publicações do II Centenário da Academia das Ciências de Lisboa.

Pereira, Belmiro Fernandes (2012). *Retórica e Eloquência em Portugal na Época do Renascimento*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Pereira, Silvina Martins (2010). *Tras a nevoa vem o sol. As comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*. Tese de doutoramento policopiada. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.

Platão (2008). *A República*, introdução, tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira. 11.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sá, A. Moreira de (1977). “Contribuição para o estudo de Erasmo em Portugal: I. Edições quinhentistas erasmianas na Biblioteca Nacional de Lisboa”. *Arquivos do Centro Cultural Português*, 11: 329-416.

— (1979). *Três Estudos sobre Erasmo*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, Direcção-Geral do Património Cultural.

— (1983). *Índices dos livros proibidos em Portugal no século XVI*, apresentação, estudo introdutório e reprodução fac-similada dos índices por Artur Moreira de Sá. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.

Subirats, Jean (1982). *Jorge Ferreira de Vasconcelos. Visages de son oeuvre et de son temps*. 2 tomos, Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis.

Vasconcelos, Jorge Ferreira de. *Comédia Aulegrafia*. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI – Base de dados textual [on-line]. Disponível em <http://www.cet-e-quinheiros.com/> (acedido a 13 de Setembro de 2016).

— *Comédia Eufrosina*. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI – Base de dados textual [on-line]. Disponível em <http://www.cet-e-quinheiros.com/> (acedido a 13 de Setembro de 2016).

— *Comédia Ulíssipo*. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI – Base de dados textual [on-line]. Disponível em <http://www.cet-e-quinheiros.com/> (acedido a 13 de Setembro de 2016).

Vega, María José (1998). “Traducción y reescritura de L. B. Alberti: el Momo castellano de Agustín de Almazán”. *Esperienze Letterarie*, 22.2: 13-41.

Whitfield, J. H. (1971). “Momus and the Nature of Humanism”. In *Classical Influences on European Culture A. D. 500-1500. Proceedings of an International Conference held at King's College, Cambridge, April 1969*, ed. R. R. Bolgar. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 177-181.

Zappala, Michael O. (1990). *Lucian of Samosata in the Two Hesperias. An Essay in Literary and Cultural Translation*. Potomac: Scripta Humanistica.

“E perdoe-me a ilustre Grécia e Roma”: sobre história antiga n’*Os Lusíadas*, de Luís de Camões

Ricardo Nobre*

Desde cedo, os comentadores d’*Os Lusíadas* preocuparam-se em identificar as fontes de que Camões se serviu para escrever a obra. Por conseguinte, são eles que mostram que o confronto das acções protagonizadas pelos Portugueses com as dos Antigos foi um tópico usado por autores como Garcia de Resende, António Ferreira, Fernão Lopes de Castanheda, João de Barros ou Duarte Pacheco Pereira. Com efeito, este autor, no *Esmeraldo de situ orbis* (IV 3), admitia que “muita parte dos famosos feitos de Alexandre Magno e dos Romanos ficam muito abaixo em respeito desta santa e grande conquista”¹. Se, na Antiguidade, não houve general que chegasse mais perto da Índia que Alexandre nem império mais extenso do que o de Trajano, eles tornam-se os melhores exemplos para serem usados na argumentação do poeta quincentista, reivindicando o seu silenciamento diante do assunto proposto, que lhes é “mais alto”.

No entanto, a ordem “Cale-se de Alexandro e de Trajano / A fama das vitórias que tiveram”² será muitas vezes quebrada ao longo do poema³, de tal maneira são comuns as

* Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Clássicos | rnobre@letras.ulisboa.pt

¹ Palavras recordadas por Epifânio da Silva Dias (1916: *ad loc.*), a propósito da terceira estrofe d’*Os Lusíadas*.

² *Lus.* 1.3.3-4 (todas as citações poéticas deste ensaio provêm d’*Os Lusíadas*). Os desafios da edição da obra camoniana são conhecidos (Gonçalves 2002: 197-257): utilizo a edição de Costa Pimpão (Camões 2000), comparada com a edição príncipe da Biblioteca Nacional (Camões 1572) e com a de Epifânio da Silva Dias (Camões 1916), actualizando a ortografia. As dúvidas foram resolvidas pelo vocabulário de Rebelo Gonçalves (1966), que segui sem escrúpulo.

³ Tamen (2015: 19) recorda, aliás, que “o Canto X é nem mais nem menos que uma reescrita céptica do Canto I, quer dizer, uma recaída do Canto I: e tudo começa de novo, sem que [...] nada se tenha esquecido ou aprendido”. Sobre o tema da superação, v. Rocha Pereira (2012: 110-111).

aproximações dos feitos portugueses aos dos antigos gregos e romanos – diminuindo-lhes embora a importância em face do “peito ilustre lusitano”, esta é uma forma eficaz de definir e explicar o alcance do sucesso dos Portugueses, pelo recurso a exemplos que todos admitiam como magníficos⁴. Analisando exclusivamente as ocorrências em que personalidades históricas da Antiguidade são mencionadas ou aludidas por perífrases ou antonomásias n’*Os Lusíadas*, pode adiantar-se este conjunto de dados: predominam as personalidades romanas e, por consequência, as fontes da historiografia latina, em particular Tito Lívio; as personalidades históricas gregas presentes n’*Os Lusíadas* não obrigam ao conhecimento dos historiadores gregos, pois, de modo geral, foram os escritores romanos que fizeram a sua fama.

Por outro lado, fazendo valer os quatro planos em que Jorge de Sena⁵ estrutura a obra, pode indicar-se o seguinte: as menções feitas no plano do poeta têm a particularidade de se situar no início (proposição e dedicatória), no meio (termo do canto V) e no fim do poema; é no referido passo do canto V que se situa a única vez em que os Portugueses são vistos negativa e criticamente em comparação com a Antiguidade⁶; no plano mitológico, percebe-se que os deuses (Júpiter, Vénus e Baco) debatem o futuro dos Portugueses exclusivamente em função do passado protagonizado pelos Romanos; previsivelmente, as comparações entre Portugueses e Antigos situam-se de preferência no plano da história de Portugal, tendo por narradores Vasco da Gama (nos cantos III e IV) e Paulo da Gama (canto VIII); há também uma ocorrência casual no plano encaixado da história no decorrer da viagem (por ocasião do episódio dos Doze de Inglaterra, no canto VI⁷) e, inseridas no episódio da Ilha dos Amores, as profecias da ninfa (que pertencem tematicamente à história de Portugal, embora, estruturalmente, Jorge de Sena (1980: 119) as considere no plano dos

⁴ Esta formulação não ignora que o contraponto entre exemplo grego e romano tem origem em Plutarco. A epopeia camonianiana mantém esse equilíbrio (Pereira 2011: 928), mas acrescenta-lhe figuras exemplares da história de Portugal.

⁵ Sigo a proposta de Jorge de Sena [1980], originalmente publicada em 1961.

⁶ Trata-se da veemente censura ao desinteresse dos Portugueses pelas letras. A crítica surge também na Elegia V (ed. H. Cidade): “Nunca Alexandre ou César, nas confusas / Guerras, deixaram o estudo em breve espaço; / Nem armas da ciência são escusas” (Camões 1985b: 221, vv. 1-3); cf. Ode VII (ed. H. Cidade): “Mas altos corações, dinos de império, / Que vencem a Fortuna, / Foram sempre coluna / Da ciência gentil: Octaviano, / Cipião, Alexandre e Graciano, / Que vemos imortais” (Camões 1985b: 143, vv. 15-21).

⁷ 6.68.7-8. Sobre os serviços que Magriço prestou, o narrador Vasco da Gama conta: “Um francês mata em campo, que o destino / Lá teve de Torcato e de Corvino”. As referências explícitas a Tito Mânlio Torcato (Liv. 7.9-10) e Marco Valério Corvino (Liv. 7.26) justificam-se pelo duelo que cada um deles travou contra um inimigo em maior vantagem inicial porque mais robusto e corpulento.

deuses⁸) sustentam várias comparações entre os senhores do Oriente e os Gregos e Romanos. O modelo convocado para a expressão comparativa tem em conta principalmente, mas não só, a natureza das acções guerreiras, a extensão do império e o poder militar alcançado pelos Portugueses. Por fim, outro elemento relevante é o facto de as aproximações à história antiga serem tematicamente coerentes em cada uma destas divisões, ou seja, no plano mitológico é mais comum uma referência generalizante do tipo Portugueses / Romanos (ambos sob a égide dos mesmos deuses) e no plano da história de Portugal uma particularização dos indivíduos (por exemplo, D. Afonso Henriques comparado a César ou Alexandre⁹; D. Nuno Álvares Pereira, a Cipião). A isto se pode chamar decoro.

Atendendo a estes pontos preliminares, o presente ensaio procura estudar, nos contextos ligados ao plano da história de Portugal, os momentos em que os heróis portugueses são comparados a personalidades históricas antigas, atitude que se surpreende desde o início da obra¹⁰. Com efeito, no oferecimento do poema a D. Sebastião, o poeta apresenta alguns dos protagonistas da história de Portugal que em nada ficam atrás de heróis idênticos de outras nacionalidades: "Pois se a troco de Carlos [...] / Ou de César, quereis igual memória, / Vede o primeiro Afonso, cuja lança / Escura faz qualquer estranha glória" (1.13.1-4). O *tertium comparationis* entre Júlio César e D. Afonso Henriques está ligado à habilidade militar, metonimicamente sugerida pela lança, mas a perícia guerreira é a justificação para escurecer a glória de estrangeiros, ou seja, o que está em causa é ainda o silêncio que deve cobrir a memória do passado (a que os já mencionados "cesse" e "cale-se" dão expressão).

⁸ O ensaísta argumenta que, quando são relatados, não constituem referências ao passado, mas ao futuro. Trata-se de comparações genéricas, feitas por Vénus (dirigindo-se a Cupido), entre as "lusitânicas fadigas" (9.38.1) e as "antigas / Obras de meus romanos" (9.38.5-6, com que se relaciona a *Eneida*, 1.657-688); das profecias feitas pela Ninfa a respeito do futuro dos portugueses no Oriente, que merece demorada descrição, sendo nomeadas várias personalidades (governadores, vice-reis e outros guerreiros) ligadas ao sucesso português na Índia e suas acções militares. O principal é Duarte Pacheco Pereira, o "grão Pacheco, Aquiles lusitano" (10.12.4), inigualado "no márcio jogo" (10.19.5), a propósito de quem se enunciam as palavras que constituem o verso que dá título a este ensaio (10.19.8), antes de ser comparado a Milcíades (vencedor dos Persas, em Maratona), Leônidas (herói das Termópilas; em 10.21.3 fala-se em "quatro mil lacedemónios", em vez dos trezentos da História), Horácio Cocles (lendário) e Quinto Fábio Máximo Cunctator: guerreiros antigos que conseguiram vitórias contra as primeiras previsões (sobre eles e sobre as fontes historiográficas antigas, v. Gonçalves 2002: 126). O vice-rei da Índia D. Lourenço de Almeida, "Outro Ceva" (10.30.7: centurião das hostes de Júlio César na guerra contra Pompeio; cf. Suetónio, *Vida de César*, 68), é comparado pela Ninfa, em nível de igualdade, com "qualquer romano antigo" (10.26.4).

⁹ Borges de Macedo (1979: 105-106) lembra que a comparação de D. Afonso Henriques com Alexandre Magno vem também em Jorge Ferreira de Vasconcelos. O macedónio é comparado, com desvantagem, a D. João III no soneto 57 (ed. H. Cidade): "sustentar, mais que adquirir se estima" (Camões 1985a: 219).

¹⁰ Sobre a relação d'*Os Lusíadas* com a História, é indispensável o estudo de Borges de Macedo (1979).

Apesar dos sucessos militares que o tornaram famoso, o primeiro monarca voltará a ser evocado no canto III a propósito da enorme derrota frente ao adversário: é a ocasião de evocar Pompeio Magno. Também este teve uma carreira militar exemplar, estendeu a sua glória por vários espaços geográficos e povos, acabando por ser derrotado por Júlio César em Farsalo ou, como diz perifrasticamente o poema camoniano, “campo emátio”¹¹. Em comum, Afonso e Pompeio têm ainda o facto de o vencedor ser seu familiar por afinidade: Pompeio Magno tinha sido casado com a filha de Júlio César, e a filha de D. Afonso Henriques, D. Urraca, casara com o rei de Leão, Fernando II, em 1165.

Epifânio da Silva Dias encontra reproduzidas nas estrofes 3.71-73 o discurso de Pompeio no livro II de *Farsália*. Com efeito, a acumulação das referências toponímicas da extensão geográfica, a descrição dessas regiões, montanhas e rios por meio de adjectivos meteorológicos e mitológicos encontram-se nesse poema de Lucano. Recordo unicamente a última destas três estrofes:

E posto, enfim, que desd’o mar de Atlante
Até o crítico Tauro, monte erguido,
Já vencedor te vissem, não te espante
Se o campo emátio só te viu vencido;
Porque Afonso verás soberbo e ovante
Tudo render, e ser despois rendido.
Assi o quis o conselho alto celeste¹²,
Que vença o sogro a ti e o genro a este.

Na comparação com o modelo antigo, Afonso não tem pior fortuna, pelo que fica garantida a superioridade do caso português. Com efeito, esta é a estratégia utilizada para que a gente lusitana não seja considerada inferior aos Antigos: a comparação faz-se ordinariamente em favor dos Portugueses, por isso, quando não podem superar os melhores, são evocados os piores exemplos da história antiga. Um caso do uso eficaz desse modelo encontra-se no mesmo canto III – ao mencionar D. Sancho II, rei que havia de ser deposto pelo Papa em 1245, em favor do irmão, futuro D. Afonso III, o narrador argumenta (3.92):

¹¹ Adjectivo derivado de Emátia, a região da Macedónia onde se situa Farsalo. A derrota de Pompeio e sua localização são igualmente referidas na Ode IV (ed. H. Cidade; Camões 1985b: 132).

¹² Sobre a pontuação, v. Gonçalves (2002: 220).

Não era Sancho, não, tão desonesto
Como Nero, que um moço recebia
Por mulher e depois horrendo incesto
Com a mãe Agripina cometia;
Nem tão cruel às gentes e molesto,
Que a cidade queimasse onde vivia;
Nem tão mau como foi Heliogabalo¹³,
Nem como o mole rei Sardanapalo.

Todas as informações consagradas a Nero são descritas por Suetónio em termos bastante próximos destes (*Vida de Nero*, 28), pelo que é necessário admitir que o biógrafo é uma das fontes de história antiga n'*Os Lusíadas*, ao lado de Lucano e de Tito Lívio. Com efeito, deste historiador, como já demonstrou Francisco Rebelo Gonçalves (2002: 123), há muitos exemplos de influências concretas: não só são tipicamente livianas as estratégias de figuração do chefe militar (realizando a síntese entre força e sabedoria ou prudência, capaz de antecipar acontecimentos), como da historiografia antiga virá a propensão moralista “das digressões reflexivas ou sentenciosas que se encontram esparsas pel'*Os Lusíadas*”. O mesmo camonista relaciona, aliás, a matéria que estou aqui a tratar como resultado da leitura de autores como Xenofonte, Plutarco, Salústio, Tito Lívio ou Valério Máximo, concluindo que deles aprendeu Camões “a lição particular [...] sobretudo em lembranças avulsas ou a referência aos grandes *exempla* da tradição heróica” (Gonçalves 2002: 123).

Igualmente devedoras da leitura directa ou indirecta desses escritores são as informações sobre estratégias militares, comportamentos do exército enquanto personagem colectiva e dados concretos sobre as grandes batalhas. Assim, no reinado de D. Afonso IV, depois da batalha do Salado, e em consideração ao excepcional número de mortes, o poeta convoca, uns atrás dos outros, exemplos de batalhas famosas pela mortandade (3.116):

Não matou a quarta parte o forte Mário
Dos que morreram neste vencimento,
Quando as águas co sangue do adversário

¹³ Sobre esta acentuação, v. Gonçalves (2002: 229). Nas redondilhas, o poeta conta sobre ele uma anedota: “Heliogábalo zombava / Das pessoas convidadas, / E de sorte as enganava, / Que as iguarias que dava / Vinham nos pratos pintadas” (Camões 1985a: 89).

Fez beber ao exército sedento;
Nem o peno, asperíssimo contrário
Do romano poder, de nascimento,
Quando tantos matou da ilustre Roma,
Que alqueires três de anéis dos mortos toma.

Os mortos na batalha contra os Mouros são, portanto, quantificados em relação ao elevado número de baixas na batalha de Águas de Sêxtio (hoje Aix, na Provença), cuja fonte principal é Plutarco¹⁴, e na batalha de Canas, sendo relativamente simples perceber em “alqueires três de anéis dos mortos” o latim de Eutrópio (*Brev.* 3.11), *tres modios anulorum aureorum Carthaginem misit*, apesar de Tito Lívio ter também um impressionante relato da batalha, uma das mais marcantes da segunda guerra púnica (Liv. 21-49).

Na continuação da narrativa da história de Portugal feita por Vasco da Gama ao rei de Melinde, faz-se referência à perseguição de D. Pedro aos assassinos de D. Inês de Castro. Pretendendo vingar-se, o monarca firmou uma aliança com o rei de Castela; o “concerto” previa que em ambos os países haviam de ser detidos os inimigos dos dois Pedros, tal como o pacto celebrado no primeiro triunvirato (3.136):

Não correu muito tempo que a vingança
Não visse Pedro das mortais feridas,
Que, em tomando do Reino a governança,
A tomou dos fugidos homicidas;
Do outro Pedro cruíssimo os alcança,
Que ambos, inimigos das humanas vidas,
O concerto fizeram duro e injusto
Que com Lépidio e António fez Augusto.

Submete-se o rigor histórico à liberdade poética e à eficácia comunicativa, pois Octaviano ainda não era imperador, altura em que assume o título de Augusto, mas este é um nome mais facilmente reconhecido pelo leitor.

O filho de D. Pedro I é conhecido como um monarca dominado pela paixão por aquela cuja memória Fernão Lopes havia de perpetuar como a *aleivosa*, D. Leonor Teles. Com efeito, D. Fernando, o “fraco rei [que] faz fraca a forte gente” (3.138.8), terá sido levado pelo “amor desatinado”, que “os peitos fortes enfraquece” (3.141.1), como revelam

¹⁴ *Vida de Mário*, 21, onde diz que os mortos foram mais de cem mil. O acontecimento foi também relatado por Floro, 1.38.

tantos exemplos do imaginário clássico evocados: ao amor sucumbiram os míticos Helena e Hércules, além de Ápio, Tarquínio, Marco António e Aníbal (3.140.1-4 e 141):

Do pecado tiveram sempre a pena
Muitos, que Deus o quis e permitiu:
Os que foram roubar a bela Helena,
E com Ápio também Tarquino o viu. [...]:

E pois, se os peitos fortes enfraquece
Um inconcesso amor desatinado,
Bem no filho de Almena se parece
Quando em Onfale¹⁵ andava transformado;
De Marco António a fama se escurece
Com ser tanto a Cleopatra¹⁶ afeiçoado.
Tu também, peno próspero, o sentiste
Depois que ãa moça vil na Apúlia viste.

Os dois últimos acabam, assim, por configurar um grupo com Pompeio, atrás mencionado por outro motivo, na medida em que também os mais excelentes generais conheceram grandes derrotas.

Não é importante descrever com minúcia a história de cada uma destas figuras, mas é de sublinhar que as fontes históricas para cada um desses episódios são coerentes com as que já antes foram identificadas: Tito Lívio relata como, em 450 a. C., o decênviro Ápio Cláudio se suicidou depois de acusado de ter violado Virgínia (Liv. 3.44-58), e expõe que Sexto Tarquínio, filho do rei Tarquínio Soberbo, violou a mais casta das mulheres, Lucrecia, acto de que resultou a expulsão dos reis de Roma (Liv. 1.57-60). Epifânio da Silva Dias (1916: *ad loc.*) sugere que a história de Aníbal pode ter como fonte Petrarca, mas, tendo acontecido depois da batalha de Canas, outra fonte possível é de novo Tito Lívio, embora o historiador forneça menos informações sobre a jovem da Apúlia (menciona-se apenas o luxo que aí deteve Aníbal, dando tempo às tropas romanas de se reorganizarem).

A história do relacionamento entre Marco António e Cleópatra tem diversas fontes, das quais se salienta Plutarco (*Vida de Marco António*)¹⁷. Na verdade, no início do canto VI,

¹⁵ Sobre esta acentuação, v. Gonçalves (2002: 231).

¹⁶ Sobre esta acentuação, v. Gonçalves (2002: 229 e 233-234).

¹⁷ A composição "ABC em motes" nomeia várias figuras ligadas à Antiguidade (históricas e mitológicas), entre elas, a mesma Cleópatra, fazendo referência todavia ao momento da morte da rainha egípcia: "Cleópatra se matou, / Vendo morto a seu amante; / E eu por vós, sem ser constante" (estrofe CC, Camões 1985a: 167).

o poeta descreve os festejos e a alegria na despedida dos Portugueses de Melinde e menciona um episódio narrado pelo historiador grego. É de salientar que a alusão a Cleópatra (mencionada *lageia* por pertencer à dinastia de Lago) tem uma interpretação positiva, visto que o verbo “enganar” está usado em contexto que se identifica com uma brincadeira feita a Marco António, ou, como admite Epifânio da Silva Dias (1916: *ad loc.*), com o sentido de “seduzir” (6.2):

Com jogos, danças e outras alegrias,
A segundo a polícia melindana,
Com usadas e ledas pescarias
Com que a lageia António alegre e engana:
Este famoso rei, todos os dias
Festeja a companhia lusitana,
Com banquetes, manjares desusados,
Com frutas, aves, carnes e pescados.

Este episódio insere-se, todavia, no plano da viagem, pelo que se retoma o plano da história de Portugal e o reinado de D. Fernando.

A prova de que o comportamento deste monarca foi prejudicial ao Reino encontra-se explicada pouco depois, no início do canto IV: quando o rei morre, e depois de o Conde Andeiro ter sido assassinado, D. Leonor Teles toma o partido da filha, defendendo o direito da esposa do rei de Castela em assumir o trono. Pelas palavras do poeta, a rainha-viúva posiciona-se contra a pátria, entregando-a ao inimigo – facto tão horrível que deve levar ao esquecimento (reactivando no poema o tópico da memória) das maiores atrocidades que aconteceram na Antiguidade Romana (4.6):

Podem-se pôr em longo esquecimento
As cruezas mortais que Roma viu,
Feitas do feroz Mário e do cruento
Sila, quando o contrário lhe fugiu¹⁸:
Por isso Lianor, que o sentimento
Do morto conde ao mundo descobriu,
Faz contra Lusitânia vir Castela,
Dizendo ser sua filha herdeira dela.

¹⁸ Epifânio recorda, neste passo, a síntese de Floro (2.9), mas deve ainda mencionar-se Plutarco (nas vidas de Mário e Sula).

Esta tomada de posição levaria ao combate entre as forças de D. João, mestre de Avis, e as tropas castelhanas, em Aljubarrota. Da resistência, sobressai, como exemplo que todos devem seguir, a personalidade de D. Nuno Álvares Pereira, que mobiliza as tropas com uma arenga militar típica na tradição historiográfica antiga. O seu discurso é recebido como foi o de Cipião Africano¹⁹, como ficará conhecido e com quem o condestável mantém inequívocas semelhanças (4.20):

Bem como entre os mancebos recolhidos
Em Canúsio, relíquias sós de Canas²⁰,
Já pera se entregar quási movidos²¹
À fortuna das forças africanas,
Cornélio moço os faz que, compelidos
Da sua espada, jurem que as romanas
Armas não deixarão, enquanto a vida
Os não deixar ou nelas for perdida.

Repito que a principal fonte historiográfica sobre as guerras púnicas é Tito Lívio (22.50-53), mas, tal como recorda Epifânio da Silva Dias (1916: *ad loc.*), Valério Máximo (4.8.2 e 5.6.7) também narra estes acontecimentos protagonizados por Públio Cornélio Cipião.

A 14 de Agosto de 1385, na batalha de Aljubarrota, do lado dos Castelhanos também combateram portugueses; não é, porém, novidade que tal aconteça, se se recordar a história de Roma (4.32):

Eis ali seus irmãos contra ele vão
(Caso feio e cruel), mas não se espanta,
Que menos é querer matar o irmão,
Quem contra o rei e a pátria se alevanta.
Destes arrenegados muitos são
No primeiro esquadrão, que se adianta
Contra irmãos e parentes (caso estranho),
Quais nas guerras civis de Júlio <e> Magno²².

¹⁹ O relevo dos Cipíones para o engrandecimento de Roma é reconhecido no soneto 52 (ed. H. Cidade), em cuja primeira estrofe se lê que "Os reinos e os impérios poderosos / Que em grandeza no mundo mais cresceram, / Ou por valor do esforço floresceram, / Ou por varões nas letras espantosos" (Camões 1985a: 216).

²⁰ Valério Máximo, 4.8.2.

²¹ Pelos argumentos de Cecílio Metelo.

²² Lê-se como em latim eclesiástico: *Manho* (cf. Gonçalves 2002: 251).

Colocando a pátria acima de todos os interesses pessoais, o narrador lança uma após-trofe aos antigos e célebres traidores – Sertório, Coriolano e Catilina (4.33):

Ó tu, Sertório, ó nobre Coriolano,
 Catilina, e vós outros dos antigos
 Que contra vossas pátrias com profano
 Coração vos fizestes inimigos:
 Se lá no reino escuro de Sumano
 Receberdes gravíssimos castigos,
 Dizei-lhe que também dos Portugueses
 Alguns treedores houve algúas vezes.

Apesar de a principal fonte antiga sobre a conjuração de Catilina ser a acusação de Cícero, Camões, aparentemente, está mais próximo de Salústio (*Bellum Catilinae*). Seria de esperar que, em defesa dos valores portugueses, se recordasse, por exemplo, que Cícero nega a Catilina o título de romano, pois um cidadão de Roma nunca atentaria contra a sua pátria. Os testemunhos das outras histórias são Tito Lívio (2.39-40) sobre Márcio Coriolano (que veio a mover guerra contra Roma) e Plutarco sobre Sertório²³, personalidade que, quando referida noutros contextos, assume um protagonismo positivo, pois colocou-se contra Roma do lado da causa lusitana.

Finalmente, pelo interesse das fontes de que Camões se terá servido, recordo um *topos* bastante famoso na tradição historiográfica clássica: o sacrifício pela pátria. Codro, Régulo, Cúrcio e a família dos Décios são exemplos de heróis que entregaram a vida por uma causa superior, sendo evocados na celebração do cativo de Fez. No reinado de D. Duarte, a derrota das tropas lideradas pelo infante D. Henrique em Tânger conduziu à detenção de diversos nobres portugueses: a sua libertação estava prometida se Portugal entregasse Ceuta aos Mouros e, como penhor da promessa do irmão, D. Fernando ficou refém. Dada a importância daquela praça, Ceuta manteve-se portuguesa, e D. Fernando permaneceu o resto da vida em cativeiro – recebendo o título de “Infante Santo”. N’*Os Lusíadas*, o episódio é assim descrito (4.53):

Codro, porque o inimigo não vencesse,
 Deixou antes vencer da morte a vida,
 Régulo, por que a pátria não perdesse,

²³ Na *Vida de Sertório*.

Quis mais a liberdade ver perdida:
Este, porque se Espanha não temesse,
A cativo eterno se convida:
Codro, nem Cúrcio, ouvido por espanto,
Nem os Décios leais fizeram tanto.

Se, no exemplo anterior, Camões se terá afastado do texto de Cícero (ignorando-o, porventura), aqui o orador pode ser a sua principal fonte, mesmo que por via indirecta: "Quando os Dórios iam invadir a Ática," — lembra Epifânio da Silva Dias (*ad loc.*) — "o oráculo predisse-lhes que ficariam vencedores, se não matassem o rei daquele país. [...] Codro, último rei de Atenas, sacrificando-se pela pátria, entrou disfarçado no acampamento inimigo e aí foi morto", de acordo com as *Tusculanas* (1.48.116). Do mesmo modo, pode encontrar-se referência ao cônsul Atílio Régulo no *De Officiis* (1.39): "O cônsul Atílio Régulo estando preso em Cartago, foi enviado a Roma pelos Cartagineses a persuadir ao senado que entregasse os cativos que lá tinham: o qual chegado a Roma aconselhou com instância ao senado que nem cativos entregasse nem a paz se consentisse; para o que soube dar tais razões que o senado movido delas outorgou o parecer de Régulo" (Dias 1916: *ad loc.*).

Havendo outros momentos que correspondem à questão aqui levantada, não a problematizam, podendo dizer-se que o seu tratamento poético e retórico é semelhante e que não há inovações quanto à elucidação das fontes — assuntos a que os comentários de Faria e Sousa (1972), Epifânio da Silva Dias (Camões 1916), Costa Pimpão (Camões 2000) ou a *Micrologia Camoniana* (Barreto 1982) dão excelente resposta²⁴ —, julgo poder concluir-se que a Antiguidade ajuda a construir o sentido da leitura d'*Os Lusíadas*: os elementos da história antiga que estruturam a mensagem de grandiosidade da história de Portugal nos planos do Poeta, da viagem, da história e dos deuses, exemplos provindos das narrativas de Tito Lívio, Salústio, Valério Máximo, Suetónio, Plutarco ou do poema de Lucano, podem ser vistos como a forma mais eficaz de celebração da sua enorme grandeza. Todos conhecem e comemoram as civilizações antigas, mas, quando comparadas com o sucesso dos Portugueses, celebrados por Luís de Camões, elas empalidecem porque, afinal, conseguiram muito pouco. Tratar-se-ia de uma forma de explicar ao mundo — apelando à memória da tradição colectiva do Ocidente, reconhecível por todos

²⁴ Sem esquecer os contributos de Maria Helena da Rocha Pereira (2011) (trabalho mais recente e com referências a estudos anteriores), Fernandes (2006), Costa Ramalho (1990) ou, também em mitologia, Vítor Aguiar e Silva (1999: 155-162). Para outras fontes, v. Rodrigues (1979).

— o motivo por que se deve consagrar Portugal como uma nova potência. Além disso, como se procurou demonstrar, a transformação da fonte histórica em texto literário não implica necessariamente uma ficcionalização de factos. Com efeito, apesar de a literatura estar isenta de critérios de verdade, o rigor histórico é reclamado pelo próprio Vasco da Gama (em *Lus.* 5.23.8: “tudo, sem mentir, puras verdades”), o que constitui uma eficaz simulação do real²⁵.

Referências Bibliográficas

Barreto, João Franco (1982). *Micrologia Camonianiana*, pref. Aníbal Pinto de Castro, ed. Luís Fernando de Carvalho Dias e Fernando F. Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca Nacional.

Camões, Luís de (1572). *Os Lusíadas*. Lisboa: António Gonçalves. Disponível em <http://purl.pt/1>, acessado a 23 de Junho de 2016.

— (1916). *Os Lusíadas*, coment. Augusto Epifânio da Silva Dias. 2.^a ed., Porto: Companhia Portuguesa (ed. fac-similada 1972, s/l: Ministério da Educação e Cultura).

— (1972). *Lusíadas*, coment. Manuel de Faria e Sousa, introd. Jorge de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

— (1985a). *Obras Completas de...* Vol. I: *Redondilhas e Sonetos*, pref. e notas Hernâni Cidade. 5.^a ed., Lisboa: Sá da Costa.

— (1985b). *Obras Completas de...* Vol. II: *Géneros Líricos Maiores*, pref. e notas Hernâni Cidade. 4.^a ed., Lisboa: Sá da Costa.

— (2000). *Os Lusíadas*, leitura, pref. e notas Costa Pimpão, apresent. Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: Instituto Camões.

— (2003). *Os Lusíadas*, ed. Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora.

Cidade, Hernâni (2001). *Luís de Camões: O Épico*. 3.^a ed., Lisboa: Presença.

Dias, Epifânio da Silva (1916) v. Camões (1916).

Fernandes, Raul Miguel Rosado (2006). *Em Busca das Raízes do Ocidente*. Vol. I: *Cultura Clássica. Cultura Portuguesa*. Lisboa: Alcalá.

Gonçalves, Francisco Rebelo (1966). *Vocabulário da Língua Portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora.

— (2002). *Obra Completa*. Vol. III, introd. José Vitorino de Pina Martins. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Macedo, Jorge Borges de (1979). *Os Lusíadas e a História*. Lisboa: Verbo.

Pereira, Maria Helena da Rocha (2011). “Tradição Clássica na Obra de Camões (A)”. In *Dicionário de Luís de Camões*, coord. Vítor Aguiar e Silva. Lisboa: Caminho, pp. 923-933.

²⁵ Estudos de Borges de Macedo (1979: 12) demonstram que, n’*Os Lusíadas*, “o relato dos acontecimentos [históricos] também é fiel, implicando minúcia, sem deixar de estar sujeito às exigências do conjunto”.

— (2012). "Presenças da Antiguidade Clássica em *Os Lusíadas*". *Novos Ensaios Sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. 2.^a ed., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 109-131.

Ramalho, Américo da Costa (1980). *Estudos Camonianos*. 2.^a ed., Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.

Rodrigues, José Maria (1979). *Fontes dos Lusíadas*, pref. Américo da Costa Ramalho. 2.^a ed., Lisboa: Academia das Ciências.

Sena, Jorge de [1980]. "A Estrutura de *Os Lusíadas*". *A Estrutura de Os Lusíadas e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI*. 2.^a ed., Lisboa: Edições 70, pp. 65-176.

Silva, Vítor Aguiar e (1999). *Camões: Labirintos e Fascínios*. Lisboa: Cotovia.

Sousa, Manuel de Faria e (1972) v. Camões (1972).

Tamen, Miguel (2015). "Excepcionalismo e *Os Lusíadas*". *Artigos Portugueses*. 2.^a ed., Lisboa: Documenta, pp. 15-22.

A Cena Típica da Cruz

Luís Miguel Ferreira Henriques*

1. A cena típica do estandarte

A historiografia romana, além de cumprir as tradicionais finalidades, era também um instrumento de propaganda da respetiva ideologia imperialista. Com efeito, os historiadores romanos utilizaram a história como um instrumento político-social, de tal maneira que a obra histórica deveria não só ter uma vertente didática e moralizante para ensinar o povo, como também uma outra de deleite e persuasão. Para este duplo objetivo, muito contribuiu a aproximação da historiografia à retórica, amplamente sintetizados nos conceitos de Cícero de que a história é *magistra vitae* (*De Orat.* 2.36.2) e também um *opus oratorium maxime* (*De Leg.* 1.5.21)¹.

A função moralizante da história era alcançada através da exemplaridade ética de alguns protagonistas históricos, verdadeiros modelos de virtude. A insistência dos historiadores nestes parâmetros conduziu a que a narração de episódios protagonizados por certas personagens num determinado momento da história coincidisse, formal e substancialmente, com a de outros protagonistas em outros momentos da história. Quando isto sucede, estamos diante de uma cena típica², facto que demonstra a ascendência da

* Instituto Politécnico de Portalegre | ludovicus.m@gmail.com

¹ Sobre a aproximação da historiografia à retórica na Grécia, veja-se López Eire (2008); sobre o mesmo assunto, mas em Roma, veja-se Sánchez Salor (2008).

² O primeiro investigador a sugerir o termo “typiche scene” foi Arend (1933). Num estudo realizado sobre a *Iliada*, Arend identificou blocos narrativos que exibem a mesma sequência de elementos e que, dependendo do contexto, podem apresentar maior ou menor desenvolvimento e até alguma similitude linguística. Com ligeiras variações, Lord (1985) e Edwards (1987) propuseram novas abordagens à cena típica na épica homérica, sendo também possível, no trabalho deste último, aceder a uma revisão bibliográfica sobre a “type-scene”.

retórica sobre a historiografia e a confirmação desta enquanto obra literária. Ora, os historiadores que escreveram sobre os acontecimentos bélicos de Roma fazem da guerra o grande escaparate da *virtus* romana, evidenciada em batalhas distintas por diferentes protagonistas, através do cometimento de atos heroicos. A manifestação dessa heroicidade ou dessa valentia fazia-se, em determinados momentos, pela recorrência à chamada cena típica³, generosamente utilizada pelos historiadores greco-latinos e cujas componentes essenciais passamos a enunciar:

- 1.º Um exército romano, dominado pelo medo e pela desconfiança, receia iniciar um combate, ou, já no decurso deste, não mostra o valor necessário para a ocasião ou atravessa uma situação periclitante.
- 2.º Perante esta hesitação, um elemento do exército toma um estandarte, podendo ou não proferir uma exortação, e avança com ele em direção ao exército inimigo. Em alternativa, em lugar de o transportar, pode simplesmente arremessá-lo para o meio das linhas inimigas.
- 3.º Ambas as possibilidades alcançam o efeito pretendido, uma vez que o exército reage solidariamente em força para evitar a perda do estandarte.

Como se observa, é o estandarte que provoca a reação dos soldados e tal só se compreende porque os estandartes eram verdadeiros objetos de culto, símbolos da religião oficial e da força romanas, sendo, portanto, considerados verdadeiros objetos sagrados. A perda de um estandarte representava para o respetivo exército-portador não só uma desonra e uma maldição, como ainda uma possível punição pelo ato indigno.

Consoante os autores e as épocas, a cena típica foi sofrendo uma *variatio*. O primeiro autor a transmitir a cena típica foi Júlio César, tanto no *De bello Gallico* como no *De bello civile*, em que o próprio César é o protagonista. De facto, por meio desta sua atuação virtuosa e dos seus exércitos fica sancionada a estratégia político-militar para se assumir como o líder dos romanos. César serve-se, pois, da cena típica como um elemento propagandístico para exaltar a valentia dos romanos da República.

No exemplo que apresentamos, o aquilífero (porta-estandarte) da décima legião assume-se como protagonista, evidenciando grande temeridade, já que salta do barco com o estandarte para as águas da costa britânica, atual Canal da Mancha, e exorta os seus companheiros de armas a segui-lo:

³ Cf. Carmona Centeno (2008: 273-295). Sobre a mesma temática na historiografia greco-romana, agora com maior profundidade, veja-se, do mesmo autor, *La escena típica de la epípolesis* (2014).

[...] *at nostris militibus cunctantibus maxime propter altitudinem maris, qui decimae legionis aquilam ferebat, obtestatus deos ut ea res legioni feliciter eveniret, 'desilite' inquit, 'commilitones, nisi vultis aquilam hostibus prodere; ego certe meum rei publicae atque imperatori officium praestitero.'* Hoc cum voce magna dixisset, se ex navi proiecit atque in hostes aquilam ferre coepit, tum nostris cohortati inter se, ne tantum dedecus admitteretur, universi ex navi desiluerunt. Hos item ex proximis navibus cum conspexissent, subsecuti hostibus adpropinquerunt. (Gal. 4.25)

Hesitando os nossos, especialmente à vista da profundidade da água, o alferes maior da décima legião mostrava o estandarte e invocando os deuses em seu favor: “saltai”, disse, “soldados, à água, se não quereis ver o estandarte em poder dos inimigos. Pelo menos já terei cumprido com o que devo à República e ao meu general”. Tendo dito isto aos gritos, se arrojou ao mar e começou a marchar com a águia em direção aos inimigos; então, os nossos, animando-se uns aos outros a não passarem por aquela desonra, todos à uma saltaram do navio. Vendo isto, os das naves imediatas se foram arrimando aos inimigos⁴.

Deste episódio das guerras gálicas, podem destacar-se os seguintes pontos:

- 1.º É o próprio aquilífero, cuja função é assegurar a defesa do estandarte, que se lança contra os inimigos, empunhando a águia⁵.
- 2.º Este profere uma curta arenga, advertindo os companheiros para a possibilidade de que a águia caia em poder dos inimigos.
- 3.º A fim de evitarem a perda da insígnia militar, todas as tropas se precipitam contra os inimigos. A cena não se desenrola em terra firme, como sucede com a generalidade das cenas típicas presentes nas obras de outros historiadores, mas sim na praia, nos momentos que antecedem o desembarque para uma batalha com os inimigos.

Também Tito Lívio se serve deste esquema básico da cena típica, recorrendo a ela com frequência, em muitas batalhas. Com efeito, de acordo com o próprio, esta era uma estratégia militar muito comum, como se pode ler no excerto seguinte:

⁴ Trad. nossa.

⁵ Na historiografia romana, encontramos diferentes tipos de insígnias ou estandartes: o mais antigo estandarte do exército representava um manípulo. No tempo de Mário, surge a *aquila*, cujo portador era o *aquilifer*. Durante a República, aparecem os *signa* e também os *vexilla*. Sobre este assunto, veja-se Carmona Centeno (2008: 276).

*nec ante in hanc aut illam partem moveri acies potuerunt quam Q. Victorius primi pili centurio et C. Atinius tribunus militum, quartae hic, ille secundae legionis, **rem in asperis proeliis saepe temptatam**, signa adempta signiferis in hostes iniecerunt. dum repetunt enixe signum, priores secundani se porta eiecerunt.* (34.46.2-3)

E não foi possível fazer avançar a frente de combate numa ou noutra direção até que Quinto Victório, centurião primipilo da segunda legião e Gaio Atínio, tribuno militar da quarta, recorreram a uma ação frequentemente ensaiada nos combates mais violentos: arrebatarem as insígnias aos porta-estandartes e arrojaram-nas entre as filas inimigas. Então, com todo o empenho em reaver o seu estandarte, os soldados da segunda legião foram os primeiros a lançar-se para fora da porta⁶.

Esta simplicidade narrativa, marcada pela brevidade, inclui por vezes uma exortação em discurso indireto, ou uma referência à sua pronúncia:

*latiusque fuga manasset ni C. Decimius Flavus tribunus militum signo arrepto primi hastati manipulum eius signi **sequi se iussisset**. duxit ubi maxime tumultum conglobatae beluae faciebant pilaque in eas conici iussit.* (27.14.8)

O movimento de fuga teria sido mais extenso se o tribuno militar Gaio Decímio Flaco não tivesse arrebataado a insígnia do primeiro manipulo de lanceiros ordenando aos seus homens que o seguissem. Conduziu-os até onde os elefantes em massa espalhavam a máxima confusão e ordenou arremessar os dardos contra eles⁷.

Encontramos, contudo, outras passagens mais elaboradas em que a cena se complexifica, geralmente com a inserção de uma arenga em discurso direto. Lívio fez amplo uso da cena típica para recuperar os antigos valores e proceder a uma recuperação moral da sociedade⁸.

De modo análogo, cada autor, apesar de ir introduzindo variações na cena, como os historiógrafos gregos da época imperial Dionísio de Halicarnasso ou Plutarco, nunca lhe subtraíram o efeito propagandístico subjacente.

⁶ Trad. nossa.

⁷ Trad. nossa.

⁸ Cf. Carmona Centeno (2008: 278).

2. A cena típica da cruz

Os historiadores portugueses de Quinhentos, conhecedores da historiografia romana, num processo de imitação e também de emulação, encontraram nos atos heroicos dos protagonistas da expansão e da conquista ultramarina uma forma de recriar a cena típica do estandarte, cunhando-a, porém, com a ideologia oficial do estado.

Para a efetiva recriação da cena típica, os historiadores portugueses elegeram também um estandarte que fosse ideologicamente comprometido com a religião oficial: a cruz de Cristo. Como é sabido, os portugueses requestaram e nacionalizaram, em pleno século XVI, o conceito de cruzada contra o Islão e fizeram dele um elemento de coesão nacional. Em face disto, é fácil de entender que este seja o estandarte ou a insígnia que repetidamente integra episódios de cenas típicas. Com efeito, os historiadores possuíam uma noção, pelo menos tácita, da associação do crucifixo ao estandarte das legiões romanas: ao introduzirem a cena típica da cruz, os cronistas teriam certamente em mente a recriação das cenas típicas dos estandartes dos exércitos romanos, uma vez que tanto os momentos bélicos escolhidos para a sua inserção como o efeito psicológico provocado pela cruz nos soldados são similares àqueles que eram despertados pelo arremesso dos *signa* ou dos *vexilla*.

O exemplo que a seguir apresentamos, presente no opúsculo de Diogo de Teive sobre o segundo cerco de Diu, atesta até semanticamente o que temos vindo a afirmar. A dado momento daquele longo assédio, assistimos a um violento ataque dos rumes à guarnição portuguesa de um dos baluartes da cidadela. Em auxílio daquela, ocorreu o capitão Mascarenhas acompanhado de um franciscano que, empunhando um crucifixo como se fosse um estandarte, um *vexillum* romano, exorta os sobreviventes à luta:

*Mascarenna cum octo militibus in subsidium venit, sacerdote Christi crucifixi imaginem seu **vexillum** praeferebat, ac nunc singulos, nunc universos magno clamore ad pugnam hortante eius auspiciis pugnarent, qui ut omnibus vitam daret, unus mori voluit, cuius ductu nec de victoria esse desperandum nec mortem timendam; eo itaque animo certarent, ut qui superessent certamini, ad praeclaram se victoriam reservatos putarent, qui caderent, aditum sibi ad immortalitatem per mortem factum crederent. Haec aliaque pro loco ac tempore clamitans, accurrentibus undique, qui prope erant, pauci adversus tantam multitudinem hostium pugnam aliquamdiu sustinuerunt. (Commentarius, 65)*

Mascarenhas acorre em socorro com oito soldados; à frente, um sacerdote, com a imagem de Cristo crucificado, como um estandarte, a exortar com grandes clamores, ora a cada um em particular, ora a todos em geral, a que combatessem sob patrocínio d'Ele, pois, para dar a vida a todos, quis, sozinho, morrer, e clamava que, sob o seu comando, nem há que desesperar da vitória nem há que temer a morte; combatessem, portanto, com tal ânimo que os que viessem a sobreviver à batalha, podiam convencer-se de que estavam guardados para uma resplandecente vitória, e os que viessem a tombar, podiam crer que, pela sua morte, se lhes abria a porta para a imortalidade.

Com estes e outros brados, consoante o lugar e a ocasião, e graças ao socorro dos que se encontravam por perto, um escasso número aguentou durante algum tempo o combate contra tamanha multidão de contrários⁹.

A intervenção retórica do clérigo reforçada com a imagem da cruz permitiu que alguns soldados se galvanizassem e sustivessem, por momentos, o ímpeto dos inimigos.

A partir da análise de um *corpus* de cenas típicas da cruz presentes na historiografia quinhentista, podemos, agora, apresentar os elementos básicos que a enformam:

- 1.º Um exército português prepara-se para iniciar um combate decisivo com um exército inimigo, composto por um efetivo militar superior. Em alternativa, já no meio da peleja, os combatentes atravessam uma situação de enorme dificuldade ou não demonstram o valor exigido para alcançar a vitória.
- 2.º Confrontados com esta situação, um elemento do exército, mas também um sacerdote ou uma mulher, empunha uma cruz e, pronunciando sempre uma exortação, avança para junto das tropas portuguesas ou para o epicentro do conflito. Noutras situações, com uma espada na mão, é o primeiro a arrostar com o inimigo.
- 3.º Pelo menos, numa situação inicial, estas atuações produzem o efeito pretendido, já que o exército ou os elementos visados pela exortação ganham um novo fôlego beligerante.

De seguida, analisaremos alguns episódios de cenas típicas, evidenciando as possibilidades de *variatio*, bem como a ideologia subjacente.

⁹ Trad. de Carlos Ascenso André (1995).

2.1 Cena típica da cruz protagonizada por um sacerdote no decurso da batalha

O decurso das batalhas é o terreno mais fértil para a emersão historiográfica de cenas típicas. No exemplo que a seguir apresentamos, torna-se, uma vez mais, evidente a intenção de o historiador criar uma analogia com a cena típica romana do estandarte:

E como andava pela fortaleza huma voz que o baluarte era perdido, desampararam alguns Capitães as estancias, e foram-lhes acudir; e ao mesmo tempo chegou o Padre Vigairo com hum Crucifixo levantado em huma hastea, e entrou pelo baluarte com aquella Divina bandeira de nossa redempção arvorada, e pondo-se no meio de todos, levantou a voz, dizendo:

“Ah Cavalleiros de Christo, aqui tendes a figura de vosso Deos, que vos não ha de desamparar: aqui o vereis com as mãos, e os pés cravados, e lado aberto derramando seu preciosíssimo Sangue por vosso resgate: derramai vós tambem o vosso agora pelo resgatar a elle, porque não vá ter a poder de seus inimigos. Pe-lejai, valorosos Portuguezes, e defendei vosso Deos, que elle está comvosco nestes trabalhos pera vos ajudar a defender. Aqui o tendes, ponde os olhos, e o coração nelle, porque delle vos ha de vir o esforço contra vossos inimigos”. E assim se apresentou diante do mor perigo. Os que estavam accezos na batalha ouvindo a voz, levantando os olhos, que viram o Crucifixo arvorado, brandando por misericordia, remettêram com os inimigos como leões bravos, e lançando-se no meio delles, fizeram tão grande estrago que foi espanto. (Diogo do Couto, *Década VI da Ásia*, Liv. II, Cap. X)

Cumpre-se o esquema da cena típica: um dos baluartes da fortaleza de Diu está sob fogo inimigo, de tal maneira que já corria voz pela cidadela de que fora perdido para os inimigos. Em consequência disso, ali acodem não só alguns capitães, como também um sacerdote com um crucifixo no topo de uma haste. Repare-se na intenção do narrador/historiador em referir que o crucifixo estava no alto de uma haste, tal como o manípulo romano estava no topo de uma lança. De igual modo, o narrador afirma, reportando-se à cruz, que aquela era a “divina bandeira de nossa redempção”, portanto, a cruz compreendida como um estandarte. Depois de ter arvorado o estandarte da cruz diante dos soldados, o sacerdote, posicionando-se no meio deles, exortou-os a resgatarem, com o seu sangue, Cristo das mãos dos inimigos. A alocução teve o efeito esperado, já que os mais dispostos para a luta, ao verem o crucifixo arvorado, arremeteram não como leões, mas sim como “leões bravos” contra os inimigos.

É a partir deste esquema estável que se enxertam as diferentes possibilidades de variação. A primeira que aqui apresentamos aparece repetida em vários historiadores que se ocuparam dos acontecimentos do segundo cerco de Diu, como Gaspar Correia ou Diogo do Couto, só para citar dois deles. Apresentamos primeiro o episódio:

E como o Custodio andava diante de todos animando-os, e esforçando-os, permittio o Senhor, por dar mor animo aos seus, que daquelles numeros infinitos de pedras que cahiam sobre todos, acertasse hum a hum braço do Crucifixo, que lho quebrou todo; e vendo assim o Custodio, levantou a voz, e começou a dizer:

“Ah cavalleiros de Christo, vedes aqui a Imagem de nosso Deos ferida, e escalavrada diante de vós; que fazeis que não vingais tamanha ofensa, e injúria, feita a hum Senhor, que vos remio pelo seu precioso Sangue? Segui-me, filhos meus, e Cavalleiros Christãos, vamos vingar nosso Deos”; e com isto remetteo com os inimigos, bradando por Christo.

Ouvindo todas aquellas palavras, alevantando os olhos, que lhe viram o braço dependurado do cravo pela mão, clamando todos a grandes brados, misericordia, misericordia, arrebetaram com aquella furia, que lhes fazia levar o desejo de satisfazerem, e vingarem aquella injúria feita ao Senhor. (Diogo do Couto, *Década VI da Ásia*, Liv. IV, Cap. II)

Uma vez mais, durante um combate, ali andava o frade de serviço, animando os soldados. Enquanto cumpria esse procedimento habitual, uma das muitas pedras arremessadas pelos inimigos quebrou um braço de Cristo crucificado, ato que, segundo o narrador, fora permitido por Deus, justamente para despertar maior ânimo nos portugueses, tal como se pode ler, “permittio o Senhor, por dar mor animo aos seus”. Atente-se que esse facto, à primeira vista, poderia revelar-se altamente negativo e desmotivador para os soldados, pois a destruição da cruz poderia ser entendida como o abandono da proteção divina. Ora, é nos momentos difíceis que sobressai a craveira dos heróis. Assim, Frei António do Casal ganhou ali, ao contrário do que se poderia supor, um novo alento argumentativo, convocando os soldados para vingarem aquela injúria feita ao Salvador. Dita a exortação, Frei António, levando a imagem quebrada, arremeteu contra os inimigos, ao mesmo tempo que gritava *misericórdia*. Ao verem-no ir assim ao encontro dos inimigos, os soldados sentiram-se compelidos a seguirem o audacioso franciscano e assim “arrebetaram aquella fúria”, vingando “aquella injuria feita ao Senhor”.

Se confrontarmos esta cena com a cena típica romana, verificamos uma extraordinária similitude, particularmente na tentativa de manter inviolável o estandarte ou de, pelo menos, vingar a sua profanação. Por outro lado, tal como o porta-estandarte romano, o frade, arvorando a cruz, é o primeiro a lançar-se contra o exército inimigo, ato que faz precipitar os restantes companheiros irresolutos para a luta.

2.2 Cena típica da cruz protagonizada por soldado

A quebra de um membro de Cristo crucificado, motivo para se empreender uma reação rápida contra o inimigo, é uma das variações da cena típica portuguesa mais produtiva. De facto, embora os historiadores e poetas deem amplo espaço a esta cena ocorrida no segundo cerco de Diu, a verdade é que podemos encontrá-la, em moldes semelhantes, anos mais tarde, num outro espaço e protagonizada por outras personagens, apresentando a mesma conclusão, por isso, é uma cena típica. Assim, durante o vice-reinado da Índia de D. Francisco Coutinho (1561-1564) num assédio à fortaleza de Damão, aconteceu o episódio seguinte:

e sendo já perto, dispararam os seus bombeiros huma somma de bombas, que se foram desfazer entre os nossos, de que derribaram sete, e entre elles foi o Padre de S. Domingos, que levava o Crucifixo, que logo alevantou hum soldado muito animoso, a que não soubemos o nome; e chamando pelo Nome de Jesus, e do Apostolo Sant-Iago, foi passando avante até se metter em meio dos inimigos de pé, com quem já os nossos começavam a pegar, e a espingardaria a laborar de huma, e de outra parte. E neste conflicto deram huma espingardada no braço do Crucifixo; ao que o soldado, que o levava, levantou a voz, dizendo: “Aqui, Cavalleiros de Christo, vinguemos a affronta, que seus inimigos fizeram á Imagem de nosso Deos, e Senhor”. E alevantando todos os olhos, vendo a Christo dependurado de hum braço, e com o outro quebrado, accenderam-se em tamanha ira, e furor, que pareciam leões, e como taes se metteram em meio dos inimigos, fazendo nelles grandes estragos. (Diogo do Couto, *Década VII da Ásia*, Liv. X, Cap. VIII)

Diogo do Couto, embora repetindo os alicerces da cena típica de Diu, introduz, porém, algumas alterações. Agora, quem transporta o crucifixo é um soldado, justamente porque o dominicano que previamente o carregava fora atingido por uma bomba. Nisto, enquanto um soldado, cujo nome o narrador ignora, retomava as funções do frade, desta

vez, não uma pedra, mas um tiro de espingarda atingiu o mesmo braço do crucifixo. Este facto levou a que o soldado clamasse vingança junto dos companheiros. Estes, ao verem Cristo sujeito a uma nova flagelação, dependurado de um braço e com o outro quebrado, inflamaram-se de ira e, mais uma vez, semelhantes a leões, arremeteram contra os inimigos, “fazendo nelles grandes estragos”.

2.3 Cena típica protagonizada por uma mulher no meio da batalha

As possibilidades de *variatio* da cena típica realizam-se ao nível do protagonista da cena, assumindo também as mulheres um papel de relevo. De facto, por diversas vezes, podemos assistir ao heroísmo das mulheres de Diu, que, meneando o estandarte sagrado, exortam os soldados portugueses a rechaçarem os ataques turcos. Atentamos num exemplo surpreendente ao primeiro cerco de 1538:

N'este ensejo veose meter antre a gente huma mulher portuguesa, per Nome Anna Fernandes, casada com hum bacharel de medicina, a qual trouxe nas mãos hum retavolo da imagem de Nossa Senhora, bradando: “Ah! Senhores, olhai que Nossa Senhora vos vem aquy secorrer, e ajudar com seu bento filho, per quem vós pelejaes. Esforçay, filhos de Jesu Christo, que elle he comvosco!” E posto que estas palavras nom erão muyto ouvidas, mas vendo a imagem de Nossa Senhora, cobrarão tanto coração que arremeterão com os rumes tão fortemente que os fizerão tornar atrás. (Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, Tomo IV, Ano de 1538, Cap. XVIII)

Embora se mantenham os elementos básicos do esquema da cena típica, é de assinalar, como afirmámos, que a protagonista é uma mulher, Ana Fernandes. O segundo elemento inovador da cena prende-se com o tipo de estandarte exibido por Ana Fernandes. Se até agora, o crucifixo fora a única insígnia destacada, esta valorosa mulher mostra aos que combatem um retábulo com a imagem de Nossa Senhora. Ana Fernandes produz uma breve exortação, dizendo aos soldados que naquela imagem tinham o socorro e a ajuda de que necessitavam. Declara o narrador que, no meio da estridência da batalha, as suas palavras não eram bem ouvidas, mas os soldados, vendo a imagem de Nossa Senhora, cobraram ânimo e arremeteram destemidamente contra os rumes até os fazerem recuar. Além das palavras, fica aqui bem vincada a importância de elementos visuais na motivação dos soldados.

2.4 Militar arroja-se com o estandarte sagrado contra o inimigo

Na cena típica romana do estandarte, um membro do exército, em vez de arrojá-lo para o meio das filas inimigas, pode, ele mesmo, transportando-o nas suas mãos, lançar-se em direção à hoste contrária. Temos, embora poucos, alguns exemplos destes na historiografia portuguesa e, desta vez, protagonizados por militares.

O episódio seguinte conta-nos a bravura do capitão António Galvão, quando tomou a ilha de Tidore no Maluco, ação de contra-ataque a uma liga hostil à presença dos portugueses neste Extremo Oriente. Depois de ter ascendido ao castelo e de o ter queimado, o capitão Galvão reuniu todos os soldados e proferiu-lhes uma exortação, na qual os impeliu a aproveitarem o momento de desorientação dos inimigos para atacarem a cidade. E do alto da colina, Galvão tomou uma bandeira de Cristo e, como um trovão, lançou-se pelo monte abaixo, ato em que foi secundado por todos, com grande ânimo:

E ajuntando todos, lhes disse:

“Ora sus, meus cavalleiros de Christo, pois nos elle fez tantas mercês, não arrefeçamos, saibamo-nos aproveitar do tempo, e vamos commeter em fresco a Cidade, porque os inimigos estam com medo nas entranhas; e agora vendo este incendio hão de acabar de descoraçoar, e não hão de esperar nossa furia, por isso segui-me, que Deos he connosco”. E tomando a bandeira de Christo a par de si, arremeçou-se pelo monte abaixo como hum trovão, e foi demandar a Cidade ao som de muitas caixas, e trombetas, com grandes gritas de todos os nossos, que com hum novo animo hiam seguindo seu Capitão. (Diogo do Couto, *Década V da Ásia*, Liv. II, Cap. II)

Por último, o estandarte agora toma a forma de uma espada empunhada por D. Paulo da Lima Pereira. Trata-se de mais um episódio escrito pela pena de Diogo do Couto. Acossado pelos inimigos, o exército português começou a desordenar-se. Determinado, o capitão-mor arrancou de uma espada e lançou-se no meio dos inimigos com ela levantada. Enquanto assim procedia, exortava os soldados a seguirem-no, a fim de alcançarem a vitória. Lidando perigosamente contra os inimigos, os demais portugueses romperam solidariamente como leões e ali cometeram grandes feitos de armas:

Mas, como os inimigos eram tantos, apertaram de feição com os nossos que começaram a se desordenar. O Capitão-mor vendo aquilo, e entendendo que não estava em mais perder-se que em começar a desconcertar-se, arrancando de

uma formosa espada lançou-se no meio dos inimigos com ela levantada em alto, dizendo: “Aqui, cavaleiros de Cristo, aqui! Ah, cavaleiros, segui-me, porque aqui está o caminho da vitória”. E com aquele furor deu em os inimigos, aos quais fez bem sentir os fios da espada. Vendo os capitães, e todos os mais a seu capitão-mor naquele risco, rompendo como leões por tudo, foram-lhe por diante, e ali obraram tão altas cavalarias que foi espanto, fazendo nos mouros tal estrago que, de o não poderem sofrer, se foram recolhendo para o palmar. (Diogo do Couto, *Vida de D. Paulo da Lima Pereira*, Cap. XXV).

3. Conclusões

Por aquilo que podemos observar, a historiografia portuguesa e a retórica estreitaram relações no Renascimento, de tal maneira que o relato historiográfico adquiriu um corte político, didático e moralizante. Efetivamente, sobressai como base comum a todas estas cenas típicas a exemplaridade dos seus protagonistas, tomados como símbolos da *virtus* lusitana. Partindo da cena típica romana do estandarte, os historiadores recriaram-na e adaptaram-na à ideologia que exteriormente enfunava o *imperium*, a difusão do Cristianismo e a luta contra o Islão. Neste sentido, o crucifixo ou outras imagens de caráter sagrado substituíram os *signa* latinos, do mesmo modo que a diegese das cenas foi recriada. De facto, emergindo essencialmente no meio de recontros bélicos, em momentos de dificuldade ou hesitação, um frade, uma mulher ou um militar, independentemente da sua categoria, erigindo o estandarte da cruz, exorta os companheiros a lutarem, a espargirem o seu sangue contra os inimigos de Cristo. Se num número significativo de vezes a simples exortação é suficiente para relançar os soldados para a luta, outras vezes é necessário que o portador da insígnia sagrada se precipite audaciosa e temerariamente contra os inimigos, ato que tem por finalidade arrastar os indecisos para o conflito.

Os amplos episódios de cenas típicas foram muito apreciados pelos historiadores portugueses, como já anteriormente tinham sido pelos historiógrafos romanos. Na verdade, estas cenas contribuem grandemente para a construção dos caracteres das personagens, concorrendo para a afirmação do seu estatuto de heróis. De facto, por meio destas cenas, os leitores não só veem estes protagonistas a praticarem ações de bravura, como ainda ouvem as suas palavras plenas de valentia, de otimismo, de patriotismo, de sentido do dever, de maneira que a cena típica da cruz é um poderoso mecanismo retórico que reforça o *ethos* de cada um dos heróis.

Referências Bibliográficas

Bibliografia Ativa

Caesar, Julius (1914). *C. Iulii Commentarii Rerum in Gallia Gestarum VII A. Hirti Commentarius VII*, T. Rice Holmes. Oxonii. e Typographeo Clarendoniano, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0002>, acessado a 12 de novembro de 2015.

Couto, Diogo do (1765). *Vida de D. Paulo de Lima Pereira capitão moor de armadas do Estado da Índia onde por seu valor e esforço nas batalhas de mar e terra de que sempre conseguiu gloriosas vitórias foi chamado o Hercules portuguez*. Lisboa: na officina de Jozé Filippe.

— (1777-1788). *Da Ásia de João de Barros e de Diogo do Couto: dos Feitos Que os Portugueses Fizeram no Descobrimento e Conquista dos Mares e Terras do Oriente*, Décadas V, VI, VII, IX, X, XI, XII. Lisboa: Regia Officina Typografica. Disponível em <http://purl.pt/7030>, acessado a 30/10/2015.

Correia, Gaspar (1975). *Lendas da Índia*. 4 vols., introd. e revisão de Lopes de Almeida. Porto: Lello & Irmão Editores.

Livius, T. (1892). *Ab urbe condita libri*, recognovit Wilhelm Weissenborn. Leipzig Teubner. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/>, acessado a 15/09/2016.

Teive, Diogo de (1995). *Commentarius de rebus a lusitanis in India apud Dium gestis Anno salutis nostrae MDXLVI, Relação das proezas levadas a efeito pelos portugueses na Índia, junto de Diu, no ano da nossa salvação de 1546*. Ed. fac-similada de Conimbricæ: Excudebant Ioannes Barrerius & Joannes Aluarus Typographi Eegij, MCXLVIII. Trad. do latim de Carlos Ascenso André; notas de Rui Manuel Loureiro, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Lisboa: Livros Cotovia.

Bibliografia Passiva

Arend, W. (1933). *Die typischen Scenen bei Homer*. Berlin: Weidmann.

Carmona Centeno, David (2008). “Historiografía, Retórica y ejemplaridad: la escena típica del estandarte y su función en las historias de Roma”. In *Retórica e Historiografía: el discurso militar desde la Antigüedad hasta el Renacimiento*, ed. J. C. Iglesias Zoido. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 273-295.

— (2014). *La escena típica de la epipólesis. De la historiografía a la épica*. Roma: Edizione Quasar.

Edwards, M. (1987). *Homer, Poet of the Iliad*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

López Eire, Antonio (2008). “Retórica e historiografía en Grecia”. In *Retórica e Historiografía: el discurso militar desde la Antigüedad hasta el Renacimiento*, ed. J. C. Iglesias Zoido. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 63-124.

Lord, A. (1985). “Memory, Meaning, and Myth in Homer and Other Oral Epic Traditions”. In *Oralità. Cultura, letteratura, discorso*. Atti del Covegno Internazionale. Urbino 21-25 luglio 1980, ed. B. Gentili e P. Paioni. Roma: Edizioni dell' Ateneo, pp. 37-63.

Sánchez Salor, Eustaquio (2008). “Retórica e historiografía en Roma”. In *Retórica e Historiografía: el discurso militar desde la Antigüedad hasta el Renacimiento*, ed. J. C. Iglesias Zoido. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 125-142.

Um poema a quatro mãos: Faria e Sousa comentador e poeta

Maria do Céu Fraga*

Das formas que as sociedades encontraram para consagrar alguns dos poetas que nelas se afirmam e, ao mesmo tempo, as engrandecem, habituámo-nos a falar da atribuição de uma simbólica coroa de louros ou de um mais ou menos significativo prémio literário. No entanto, mais subtilmente talvez, a prática da imitação declarava também ao longo de toda a época clássica o carácter paradigmático dos autores e das obras eleitas como modelos; e, de uma forma que muitas vezes roça o simples ludismo e exerceu grande atracção sobre o espírito barroco, a composição de poemas centónicos, isto é, de poemas compostos exclusivamente com versos extraídos das obras de outros poetas, assenta também na suposição de esses versos serem reconhecidos pelo leitor. Ao mesmo tempo, porém, o centão pretende confundir o leitor, não lhe permitindo distinguir com nitidez quem guia o texto, qual a voz ou a autoridade que dele irradia: cada verso do primeiro texto, integrado num poema novo, trará à ribalta não apenas a obra e o engenho do poeta canónico, mas também a habilidade do segundo, que, afinal, subverte o texto inicial, seja com o intuito de louvar, seja com o objectivo de parodiar e ridicularizar¹.

* Universidade dos Açores: Centro de Estudos Humanísticos | maria.ca.amaral@uac.pt

¹ No soneto que artificioamente Andosilla y Larramendi dirige a Garcilaso à maneira de prólogo do seu *contrafactum* centónico ao divino da poesia do toledano, a situação é equacionada: “Presta los versos tú, yo el artificio” (cf. *Christo Nuestro Señor en la cruz*, “El autor a Garcilasso”). Os versos de Garcilaso, lê-se na página de rosto da edição de 1628, foram “unidos con ley de centones”. A fusão dos dois autores expressa-se bem no catálogo do Repositório da Universidade de Granada, quando se menciona Garcilaso de la Vega como “colaborador” da obra composta por Andosilla.

Explorando esta indeterminação, numa homenagem sentida a Camões, Manuel de Faria e Sousa (1590-1649), o seu mais influente e controverso comentador, também ele poeta, compôs a égloga centónica *Sintra*, em que fez convergir a tradição e o prestígio de diferentes tipos de escrita: a égloga, o centão e a biografia. Pôde assim explorar possibilidades expressivas e argumentativas proporcionadas pelas convenções literárias, reinvestindo semântica e poeticamente versos do próprio Camões, num total de 1414 versos, uma extensão que considerava adequada para o género pastoril². E se julgou desnecessário indicar a proveniência de cada um dos versos, já pensando (receando) que o leitor não viesse a descortinar a complexidade do texto apresentado, não deixou de lha sublinhar e desvendar em algumas notas explicativas, ora chamando a atenção para algum pormenor biográfico, ora esclarecendo alusões menos evidentes, ora descobrindo pormenores de natureza técnica ou propriamente poética³.

Sobreviveram a Faria e Sousa várias versões da égloga, o que não será de admirar se tivermos presente a exigência que punha no polimento dos seus escritos, nas emendas que ia registando e o obrigavam a copiar de novo os rascunhos. A propósito da *Fuente de Aganipe*, a cujo tomo VII destinava a *Sintra*, ele próprio conta na sua autobiografia que, em 1643, passou a limpo a obra pela quinta vez, considerando que o caudal de correcções introduzidas tornara “muy confusa” a quarta cópia, realizada dois anos antes⁴. São particularmente importantes dois manuscritos da égloga, que apresentam ligeiras variações, concentradas aliás nas notas apostas pelo autor, mas também em alguns versos, provenientes por certo da utilização de diferentes cópias dos poemas camonianos⁵. Um, publicado por Ana Hatherly, que nele encontrou um exemplo típico da “admiração incondicional inspirada [por Camões] no período barroco” e procedeu à identificação exacta de cada verso⁶, pertence precisamente a uma cópia integral do tomo VII da *Fuente*,

²Veja-se o “Prologo” da *Fuente de Aganipe*, Parte IV, onde, nos §§ 20 e 21, se recomenda que uma égloga tenha a extensão correspondente a uma jornada.

³Este artifício fora já empregue na decifração das églogas da *Fuente*. Neste aspecto, Faria e Sousa aproxima-se bem mais dos seus contemporâneos castelhanos do que dos portugueses, normalmente menos atreitos tanto à crítica poética e à auto-apreciação laudatória explícita como à polémica literária.

⁴Cf. *Fortuna*, pp. 379-80.

⁵Referindo-nos ao trabalho de Faria e Sousa e aos versos de Camões, deveríamos com maior exactidão referir-nos aos versos que Faria e Sousa considerou serem camonianos e à lição que deles apresentou. Mesmo assim, nem sempre a versão empregue no centão corresponde à destinada à publicação das *Rimas varias* comentadas; e alguns versos (raros) podem supor-se provir de poemas que Faria e Sousa atribuiria a Camões, mas se perderam.

⁶Ana Hatherly publicou este texto no seguimento dos seus estudos sobre poética barroca, sublinhando “a extraordinária maestria que um trabalho desta magnitude exige” (Hatherly 1991: 35).

encontrada na Biblioteca Pública de Évora por Arthur L.-F. Askins (1982), que a estudou e dela fez pormenorizada descrição. Um segundo manuscrito, autógrafo também, pertence à riquíssima Biblioteca Camoniana de D. Manuel II, hoje propriedade da Fundação da Casa de Bragança. Encontra-se encadernado, como se o destino quisesse selar a união dos dois poetas, num volume que agrega vários cadernos, uns em que o comentador ordenava os poemas líricos de Camões e rascunhava os seus escólios para a projectada edição das *Rimas varias*, outros em que coleccionava os seus próprios poemas⁷. Ainda no século XVII, já depois da morte de Faria e Sousa, Álvares da Cunha teve acesso a estes manuscritos, mas deles retirou apenas poemas inéditos supostamente camonianos⁸; no século seguinte, o P.^e Tomás de Aquino, procurou-os e utilizou-os também na sua edição das *Obras* de Camões. Admirador incondicional – e acrítico também – do saber e do labor de Faria e Sousa, Aquino foi atraído pelo engenho revelado nesta écloga, vindo a publicá-la, a título de curiosidade e também de homenagem, a encerrar o último volume das *Obras* camonianas⁹.

Retomamos agora esta écloga, vendo-a sobretudo como texto que declara o carácter canónico e único dos versos apresentados, mas não hesita em adulterar o seu significado. Constituindo um centão, Faria e Sousa consegue esvanecer o sentido de propriedade, partilhando com *su* Poeta a execução de um texto que pertence a ambos e que só faz sentido com a presença simultânea dos dois – como se pudesse sentar lado a lado os dois executantes de uma só peça, tocada a quatro mãos. E é nesse sentido que vai explorar a tradição pastoril em que se integra o novo texto, para afirmar o mundo literariamente construído como mundo real, alegoricamente figurado.

Que o centão possa constituir uma forma de explorar e confirmar o carácter canónico de um autor, explica-se quase com a força da evidência; e explica-se também com facilidade que a memória que preenche os versos de *Os Lusíadas* atraia os centonistas

⁷ Guardados hoje no Paço de Vila Viçosa (BDMII Ms LXXXIII e Ms LXXXIV), esses manuscritos estão encadernados em dois volumes; é no segundo que se encontram os poemas de Faria e Sousa, alguns deles publicados aliás em vida do poeta. A sua descrição pode encontrar-se no *Catálogo de A Biblioteca Camoniana de D. Manuel II* (Bernardes: 2015, vol. II), p. 71. Na leitura, actualizámos a ortografia.

⁸ A edição de Álvares da Cunha (*Terceira Parte das Rimas*) é de 1668; e só postumamente, em 1685 e 1688, foi publicada (incompleta) a edição preparada por Faria e Sousa.

⁹ No “Prologo” do tomo III da sua edição de 1779-1780 das *Obras*, Aquino descreve o manuscrito, então depositado na Livraria do Real Convento de Nossa Senhora da Graça, e conta a sua busca; no tomo IV, pp. 281-338, reproduz o poema, que veio também a ser reproduzido pelo Visconde de Juromenha na sua enciclopédica edição das *Obras* (vol. V, pp. 253-291 do “Appendice Primeiro: Poesias referidas a Luiz de Camoes por alguns escriptores”).

desejosos de fazer ecoar na sua própria época o tom épico de Camões e, com ele, a glória da comunidade nacional¹⁰. Contudo, esta composição de Faria e Sousa explora sobretudo a autoridade das palavras e da voz camonianas para construir um texto bucólico que, alimentando-se precisamente da confusão de vozes autorais, transbordará o caso particular, para a vida empírica onde encontrará as suas referências de forma quase imediata.

Apresentando *Sintra* de uma forma sumária, digamos que nela Faria e Sousa recorre à tradição do género para construir literariamente uma biografia de Camões, desenvolvendo uma estrutura bem delineada, em que se distinguem com nitidez os vários momentos da composição. Assim, à sequência proposição, invocação e dedicatória, seguem-se a narrativa e o diálogo entre pastores, a que um tópico cair da noite põe cobro¹¹. A reconstituição desta biografia norteia-se pelos dados que haviam sido apresentados na segunda versão da “Vida do Poeta”, postumamente publicada nas *Rimas varias* (Faria e Sousa morreu em 1649). Assim, tanto no poema como nas notas, já se reflecte o encontro dos registos da Casa da Índia que levou Faria e Sousa a alterar alguns pontos da primeira “Vida” publicada em 1639, entre os textos prologais de *Os Lusíadas*¹².

A maior parte das églogas de Faria e Sousa encontra-se no IV tomo da sua *Fuente de Aganipe* (1644). A *Sintra* não encontrou aí lugar, mesmo se Camões é referido em alguns poemas e protagoniza dois: a égloga VI, *Cale*, em que se adivinha na personagem Lycidas a representação do autor, constitui a celebração do “desposorio glorioso, / que nos mares ingentes / celebrou o divino Ajuntamento, / de Calíope bela, e de Alicuto

¹⁰ A título de exemplo, lembrem-se os sonetos centónicos de Frei Manuel do Sepulcro (“Depois que foi por rei alevantado”) e do P.^o André Nunes da Silva (“Faz contra Lusitania vir Castela”), aclamando um a Restauração e D. João IV, o outro a vitória do Conde de Vila-Flor contra D. João de Áustria. Datados de 1640 e 1671, respectivamente, foram publicados na obra de cada um dos autores, vindo a ser reunidos num livrinho no ano do Tricentenário pelo erudito professor bracarense Pereira Caldas, que assim juntava uma pedra mais na construção do Camões da causa republicana.

¹¹ É a estrutura explorada por Camões na sua Égloga VI, “A rústica contenda desusada” (sobre o significado desta imitação, cf. Fraga 1989: 44-ss.).

¹² Assim, por exemplo, corrige a data de embarque de Camões para a Índia, passando a situá-la em 1553, o que lhe permite fixar o nascimento de Camões em 1524 e não em 1517; dá Lisboa como terra natal do poeta, contrariando uma tradição que o queria natural de Coimbra. Na égloga, e mesmo nas notas que lhe apõe, Faria e Sousa é omissos quanto a esse ponto, falando apenas dos estudos e dos primeiros amores em Coimbra; mas não hesita em falar do pai de Camões como capitão da armada que rumou a Ceuta levando a bordo o jovem poeta.

[ou seja, Camões]”, e a XV, a “heremítica” *Ossa*, representa Camões no pastor Macário, enquanto Bruno figura o próprio Faria e Sousa. Pode supor-se que o poeta a tivesse considerado mais apropriada para encerrar o tomo VII da *Fuente de Aganipe*, onde reuniria as suas composições mais peregrinas¹³.

Não reside, no entanto, no pormenor biográfico o cerne da exposição e do diálogo entre os pastores que contracenam na serra de Sintra, cenário escolhido tanto pela sua proximidade de Lisboa como pela sua capacidade de sugerir o *locus amoenus* conveniente. A intenção fundamental de Faria e Sousa, em consonância com a sua época (cf. Pires 1987), é traçar a imagem idealizada de um Camões que à espada alia a pena e o saber, que ama a pátria apesar de se ver rejeitado pelos seus e pela Fortuna. A vida e a obra confundem-se, e repetidamente os pastores culpam a infelicidade sentimental do pastor evocado, origem de alguns momentos menos edificantes na sua vida, que o biógrafo não pode omitir. A atitude é coerente, quer com a erudição do comentador, quer com a repetida afirmação de exemplaridade que perpassa ao longo dos escólios e, em particular, com a aliança que neles estabelece entre a poesia e a virtude (“no celebran los verdaderos Poetas sino lo bueno, lo virtuoso, lo util”, resume no comentário à *Écloga* “dos faunos”¹⁴).

Seguro na sua prodigiosa memória e num convívio de décadas com os textos camonianos, Manuel de Faria e Sousa concebeu esta celebração de *su* Poeta – celebração que, como veremos, constituirá também uma homenagem ao próprio centonista – atendendo a uma inclinação pessoal e provavelmente também como resposta à *Egloga fúnebre a Don Luis de Gongora* que D. Martin de Angulo y Pulgar fizera publicar em 1638 (Gôngora morrera em 1627). O texto de Angulo y Pulgar constitui um dos muitos poemas que, avulsamente publicados, impressos ou circulando

¹³ Ana Hatherly, que estudou os Labirintos desta Parte VII, sublinhou já os dizeres do subtítulo do tomo, “Toda de Invenciones métricas muchas dellas inimitables” (cf. Hatherly 1995); além disso, note-se que, na cópia descrita da *Fuente*, a *écloga Sintra* é precedida por *Toledo*, outra *écloga* centônica que, como o nome indicia, é composta por versos de Garcilaso de la Vega (também ela foi editada por Ana Hatherly, com a utilíssima identificação dos poemas que originalmente davam sentido a cada verso).

¹⁴ Cf. Faria e Sousa (1688: tomo V, p. 304b).

¹⁵ Mesmo assim, como faz notar António Cruz Casado a abrir um estudo que dedica a esta *écloga*, a celebração da memória de Gôngora poder-se-á considerar *modesta* quando comparada com o volume de quase quinhentas páginas que, publicado no ano a seguir à morte de Gôngora, em 1636 portanto, recolheu a homenagem de cerca de centena e meia de escritores hispânicos (cf. Cruz Casado 2007: 114).

manuscritos, lembraram o autor das *Soledades*¹⁵, numa celebração que não poderia deixar indiferente Faria e Sousa, manifesto opositor do estilo gongórico e crítico atreito à polémica¹⁶.

A composição de centões a partir de versos de D. Luis de Góngora y Argote tornara-se usual, mesmo em Portugal (cf. Infantes 1990). Ora se, encarado apenas como entretenimento, o centão permite defender a ideia de que a peça fundamental e suficiente para a sua composição se encontra na memória (ideia exposta por Ausónio¹⁷), não era esse o entendimento mais corrente na época barroca. Faria e Sousa, poeta ele próprio, compreenderia bem o poder de uma consagração feita a partir do texto do próprio autor, numa época em que as artes da memória permaneciam ainda muito vivas (seria suficiente lembrarmos o seu papel no ensino da Companhia de Jesus e entre os humanistas, de uma forma mais lata). No fundo, a voga de centões que se formava a partir da obra de Góngora colocava-o indiscutivelmente na posição cimeira que Virgílio conquistara na literatura latina, Homero na grega, Petrarca e Garcilaso na italiana e na castelhana – na portuguesa, urgia dar a mesma honra ao “príncipe dos Poetas de Hespanha”, a *su* Poeta, Camões. O erudito Faria e Sousa compreendia bem que era necessário mostrar de uma forma inequívoca que o texto camoniano se prestava não só à imitação mas também a constituir, ele próprio, língua literária, a um tempo fixa e aberta à expressão de novos significados¹⁸.

A tradição literária elevava o centão: se o efeito de paródia e o carácter lúbrico do *Cento Nuptialis* de Ausónio (século IV) não eram sinónimos de prestígio da poesia centónica, outro tanto se não poderia dizer, por exemplo, da cristianização de versos de Homero ou

¹⁶ Convém lembrar que D. Martín, também ele poeta, amigo e comentador de Góngora, preparara uma resposta aos ataques ao seu mestre, que encontrara dispersos nos comentários a *Os Lusíadas* de Faria e Sousa (1639). Com o título *AntiFarristarcho*, a obra foi divulgada, ficando porém inédita, por falta de mecenas (cf. Alonso 1978a: 645-647).

¹⁷ De uma forma desprendida, na carta que introduz o *Cento Nuptialis* (3-5), Ausónio, além de definir o centão e sistematizar as regras para a sua composição, caracteriza-o pela sua pouca valia poética e por lhe presidir uma intenção parodística: *Solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata: quod ridere magis, quam laudare possis*. Márcio Meirelles Gouvêa Júnior (2011) apresenta o texto do *Cento Nuptialis*, estabelecido por Hugh G. Evelyn White, na edição da Loeb Classical Library, e acompanha-o por versão portuguesa, que oferece a curiosidade de ser baseada na tradução oitocentista da *Eneida* feita por Odorico Mendes.

¹⁸ Francesco Erspamer (1987), ao mesmo tempo que oferece uma perspectiva geral sobre o cultivo do centão, sublinha bem esta dualidade, que concilia o carácter vivo, aberto, de uma obra com a sua consideração como obra estável, canonizada e, de certa forma, morta. A oposição existente entre imitação e centonização, e, ao mesmo tempo, algumas afinidades são sublinhadas por Marie Okáčová (2008) e por Óscar Prieto Domínguez (2008).

de Virgílio conseguida por Eudoxia ou Proba¹⁹, e da sua continuidade na literatura medieval. Por outro lado, o Renascimento tanto prosseguiu a tradição clássica neolatina, como promoveu autores vernaculares, por meio de centões que implicavam o reconhecimento da autoridade modelar dos modernos²⁰. Na época de Faria e Sousa, propícia a sublinhar o ludismo poético, o centão, como simples prova de habilidade poética do autor, era também a revelação do bom leitor e, ao mesmo tempo, a declaração do carácter canónico dos versos centonizados.

A adaptação da regra latina à poesia renascentista foi simples, mesmo se não deixou de se debater a utilidade de tornar mais artificiosa a composição (cf. Erspamer 1987: 490). Estava assente que o poeta não poderia tomar mais de um verso seguido, nem usar menos de um hemistíquio. E se Ausónio expusera as regras do centão latino, na aprovação exarada por Fr. Juan de la Plata sobre a já referida *Egloga fúnebre a Don Luis de Gongora* de Angulo y Pulgar encontra-se o resumo das regras do centão vernacular. Mais ainda, nessas seis páginas encontra-se um vivo elogio do centão (e, naturalmente, a crítica a Ausónio, a quem se contrapõem tanto Eudoxia e Proba como os *contrafacta* renascentistas de poetas profanos). A par desse elogio, um comentário como “escribir versos, es tan decrepito exercicio, que ya caduca en el aprecio humano” abre sobre a possibilidade de considerar “moderna” e “singular” a prática centónica. Ou seja, além de elogiar a transvalorização que o centão permite, desdenhando a poesia lírica e a expressão da poesia amatória, Fr. Juan de la Plata encarece um trabalho técnico exigente que, assegura, enriquece a língua castelhana.

A perspectiva era importante na época – e, julgamos, devia ser partilhada por Faria e Sousa. Ao isolar versos soltos, o poeta não os escolheria apenas pela função que tencionava atribuir-lhes na afirmação de um novo sentido; elegia-os também porque eles se destacavam pela sua exemplaridade expressiva e estilística, pela sua perfeição linguística e poética. A sua consideração descontextualizada convidava à sua observação cuidada – no fundo, promovia o estranhamento e a emoção do leitor,

¹⁹ Aponta-se com frequência que era objectivo de Proba salvar a poesia de Virgílio numa época de cristinização em que era condenada a fantasia pagã, nomeadamente quando, em 362, um édito de Juliano proibiu aos professores cristãos o uso e interpretação de textos clássicos, pagãos, em aula (cf. Karl Olav Sandnes 2011: 84-ss.; sobre a recuperação deste espírito, veja-se o estudo de António Cortigo Ocaña 2012).

²⁰ Encontra-se uma perspectiva histórica sobre a prática da poesia centónica em Luis Parra Garcia (1999), que acentua a aliança entre “il culto del passato ed il valore sacro o quasi sacro delle sue grandi testimonanze letterarie, da un lato, e dell’altro la spinta all’invenzione di nuove tecniche poetiche, il gusto per l’esperimentazione sempre più ardita” (cf. p. 368).

também ele possível poeta. Com isto, o poema centónico oferecia-lhe um florilégio de versos escolhidos, sugeria-lhe tópicos temáticos e estilísticos, e modelos expressivos, enquanto procedia à substituição da palavra dicionarizada pelo verso, que surgia fixo, imutável, como se fosse ele a constituir a unidade mínima de significação linguística.

Seria certamente esta a intenção que levou João Lopes Pego à elaboração do soneto fúnebre “Debaixo desta pedra está metido”, numa homenagem a Camões incluída na edição de 1645 da Primeira Parte das suas *Rimas* e que, encimada pela epígrafe “À sepultura de Luis de Camões. Soneto tirado de versos destas suas Rimas”, se compunha de versos que lhe eram atribuídos nessa edição. O leitor encontrava logo a seguir uma lista com a indicação da página e, portanto, do poema em que se situava originalmente cada um dos catorze versos²¹, permitindo assim a recuperação do contexto inicial e a apreciação da transformação e da habilidade poética de João Lopes Pego.

Para se avaliar a importância desta listagem, será suficiente recordar os motivos que levam Angulo y Pulgar a insurgir-se contra André Sanchez Espejo e a estampar isoladamente em 1645 os poemas de sua autoria que este último incluía, nesse mesmo ano, na *Relación Historial [...] de las exéquias a rainha D. Isabel de Borbón*. Entre eles, a par da imperfeição gráfica que dificultaria ao leitor a percepção de alguns artifícios técnicos dos poemas (a constituição de anagramas, por exemplo), conta-se a omissão das referências que permitiriam ao leitor mais desprevenido ou curioso identificar a procedência de cada um dos versos centónicos (Alonso 1978b: 699-670).

Ao publicar o poema de Faria e Sousa, em 1779, o P.^o Tomás de Aquino lembra justamente que apreciar um centão implica ter um bom conhecimento das obras que lhe estão na origem e, por conseguinte, poder identificar de forma automática os versos descontextualizados²². Com efeito, para que possa ser, por um lado, organizado pelo autor e, por outro lado, admirado pelo leitor, o poema centónico exige que se torne natural e eufónica a recontextualização, e que seja apropriado o verso escolhido em cada passo. No fundo, a leitura de um centão implica um movimento de incompatibilização com a tranquilidade oferecida pela tradição e pela memória cultural, pois exige que sejam simultâneos o reconhecimento da forma, inevitavelmente ligada a um conteúdo, e a rejeição da interpretação automatizada dessa forma.

²¹ “Estes versos se podem buscar em seus lugares desta maneira”, esclarece o editor ao apresentar a tabela (Camões 1645).

²² Cf. p. XIV da “Prefação” ao tomo IV das *Obras* de Camões.

A nós, herdeiros que somos da teorização e do gosto românticos que exigem uma originalidade supostamente feita de criação e não a partir da expressividade imitativa, o centão apela-nos sobretudo como desafio teórico e, à maneira de Ausónio, como curiosidade, como entretenimento e exercício mental: o poeta centónico apropria-se das palavras de outro, sem se colocar na posição do plagiador; cita literalmente, mas para dizer outra coisa, expressar outros sentimentos e outros mundos. Nos nossos dias compreendemos o humor que, sintetizado numa regra de três simples, dá como assente que o centão está para a literatura como a roupa-velha para o cozido... (cf. Alba Bergua Muntoner s/d). Outra seria a recepção na época clássica que, de acordo com a teorização de Aristóteles, exaltava a *mimesis* e nela encontrava a possibilidade de “iluminación especial e placentera de un conocimiento intuitivo prévio”, essencial à literatura (Garcia Berrio 1994: 164).

A excelência modelar dos poemas camonianos estava já culturalmente aceite – e por isso Faria e Sousa, ao desconstruir cada poema, isolando e dispondo numa combinação inesperada os versos que o leitor conhecia, acentuava ainda mais a sua beleza formal enquanto afirmava o seu carácter canónico, ou seja, apelava à cultura partilhada com os seus contemporâneos e divertia-se a surpreendê-los através da exibição do engenho com que os levava a ler novos significados nos versos apresentados. De facto, ao menos intencionalmente, o centão chama a atenção do leitor para o texto, exige o reconhecimento da forma e da possível alteração de algum pormenor. Faria e Sousa, por exemplo, chama a atenção para o facto de ter alterado o verso “De quem é cativa”, presente nas endechas à escrava Bárbara, e apresentar no seu texto “De quem era cativa”, mas justifica a mudança, invocando exigências métricas, nomeadamente a necessidade que tinha de construir um verso de seis sílabas – o verso vem a ser integrado numa estância de canção, em que, portanto, se combinam decassílabos e hexassílabos. Ou, mais ainda, louva-se pela habilidade com que conseguiu adequar a expressão lírica, apoiada em Camões na primeira pessoa gramatical, à expressão exigida pelo discurso narrativo, distanciando numa terceira²³.

Estes eram pormenores que não deslustravam o trabalho. A prática dos Antigos legitimava-os, aliás: Frei Juan de la Plata, repetindo uma observação corrente, não se esquece de sublinhar que nos seus poemas Ausónio quebrara por vezes as regras que

²³ Da mesma maneira, Angulo y Pulgar previra já algumas objecções do leitor, antecipando-as esparsamente e, sobretudo, no paratexto prologal “Satisface las dudas que puede aver sobre la Egloga, y su disposicion” e nas notas em que vai resumindo os “Argumentos de cada estanza”.

ele próprio impusera²⁴. Não se reprovava que, para conseguir levar a bom porto o seu intento, Salazar y Torres, cronologicamente mais próximo de Faria e Sousa, tivesse introduzido treze versos de sua autoria entre os oitenta de Gôngora que tomara para compor um *contrafactum* e, alterando o sentido último dos versos, converter ao divino versos profanos, inspirados por motivações bem diversas²⁵. Contudo, o centonista de Camões é rigoroso ao aceitar as regras de composição da sua época. Escrupulosamente, respeita até os esquemas rítmicos por que opta – aspecto que Juan de Andosilla y Larramendi considerara impossível ao compor o seu Garcilaso “ao divino” (cf. Mata Induráin 2003).

É certo que Faria e Sousa não deixará de considerar que a composição de um poema centónico representa uma sujeição insensata, indo até ao ponto de denunciar a existência de uma certa irracionalidade na sua estrutura²⁶. No entanto, consegue fazer reverter a seu favor alguns constrangimentos técnicos e, pontualmente, outras alterações dão prova da sua habilidade. Por exemplo, quando, combinando já as regras e, portanto, as possibilidades de expressão tradicionais da égloga e do centão, o escritor escolhe o seu apelido, Faria, para designar o pastor que o representará no diálogo. A sua base textual encontra-se na Écloga II, “Ao longo do sereno”, num passo em que Agrário interpela o melancólico Almeno:

Tudo farei, Almeno, e mais faria
Por te ver algũ' hora descansado

Destes dois versos, colhe Faria e Sousa metade do primeiro, intercalando-a entre outros versos das églogas V e VI:

Desciam dous Pastores,
Almeno, e mais Faria,
Poetas nos ofícios discrepantes.

²⁴ Mais profunda fora ainda a transgressão operada por Eudoxia ou por Falconia, “pues sino solo en las voces que es lo material sino también la cometieron en la verdad de la Historia”, nota o frade carmelita no articulado da aprovação ao poema de D. Martín Angulo y Pulgar (que, também ele, apresenta entre os textos prologais a defesa do centão).

²⁵ Cf. Jesus Ponce Cardenas (2008: 90). A segunda parte deste artigo é dedicada ao centão incluído entre as suas *Poesías sacras*.

²⁶ Veja-se, por exemplo, a nota 20 aposta ao texto da *Sintra*, em que é patente o desejo de voar com maior liberdade artística; mas note-se que as observações do manuscrito da Parte VII publicadas por Ana Hatherly insistem na frivolidade dos poemas deste tomo, não obstante serem louvados como exercícios linguísticos, artísticos e intelectuais.

Não podemos deixar de pensar que o centão e a égloga se coadunam bem com os objectivos perseguidos por Faria e Sousa e a própria concepção de Poesia que norteou os seus comentários às *Rimas* camonianas. Com efeito, é inegável que a égloga foi um género caro ao escoliasta de Camões²⁷. Atraíam-no tanto a sua prática, o desafio do artifício bucólico, como a própria teorização. O tomo IV da sua *Fuente de Aganipe* inclui uma longa explanação sobre o género; e também nas *Rimas varias* de Camões as élogas são precedidas por páginas de teorização e história crítica. Além dessas páginas, deixou inédito um longo discurso que deveria acompanhar as cinco élogas que considerava terem sido *usurpadas* por Diogo Bernardes a *su* poeta e que explanam apaixonadamente os motivos materiais e críticos em que fundamenta a sua opinião.

Como autor, Faria e Sousa coloca-se explicitamente na tradição de um bucolismo artístico, que, nascido com Virgílio, encontra como termo de oposição Téocrito e a égloga rústica que dele descende (entre nós desenvolvida por Sá de Miranda e Rodrigues Lobo, por exemplo²⁸). Os seus modelos, declara, são Virgílio e Camões, cultores dessa égloga artística que foi modernamente moldada por Sannazaro e Garcilaso de la Vega, autor de sua predilecção. Ao mesmo tempo, concebe a égloga como poema *à clef*, isto é, um texto cifrado constituído sobre uma representação alegórica do mundo e da sociedade. Por isso, os seus textos bucólicos são acompanhados por notas explicativas, que descobrem os vários sentidos do texto e acentuam a habilitade com que é conseguida a sua unificação poética – “cosas que avian menester luz”, diz²⁹.

Nesta égloga *Sintra*, a narrativa é fluída, são raras (mas existem...) as passagens em que o diálogo se atarda mais do que seria expectável entre pastores, gente calma por natureza e convenção. No entanto, se podemos pensar que, por exemplo, é excessivo (e é...) o pormenor do catálogo de tópicos com que os pastores exaltam a beleza feminina, em que Faria e Sousa reúne múltiplas passagens das *Rimas*, também a sua extensão se

²⁷ Continuamos a pensar que na égloga Faria e Sousa encontrou o “género que melhor se lhe adapta, e cujos códigos e memória lhe permitem uma expressão mais ‘sincera’, isto é, mais de acordo com a sua leitura do mundo e a sua própria sensibilidade artística e concepção da Poesia, dos seus objectivos e componentes” (cf. Fraga 1990).

²⁸ E porque coloca Diogo Bernardes neste grupo, não vê a possibilidade de ser ele o autor das élogas “usurpadas” a Camões, de acentuada delicadeza artística. A mudança de tom entre este texto e as notas que acompanham a égloga no manuscrito de Vila Viçosa e os termos que usa parecem apontar para a *Sintra* ser de elaboração anterior à descoberta dos cancioneiros manuscritos a que faz referência e que, diz, apoiam a sua suspeita.

²⁹ Cf. o §34 do “Prologo” da Parte IV.

justifica pelo carácter didáctico, a que aludimos já, de que se pode revestir a composição centónica. Porque, de facto, Faria e Sousa aproveita o seu conhecimento de versos camonianos para expandir situações tópicas, como enamoramento, por exemplo, mediante a acumulação das passagens que julga mais representativas da obra, lírica e épica, e assim provar ao leitor a excelência do seu poeta. Contudo, esta entusiasmada admiração é-lhe nociva.

A écloga supõe uma estrutura complexa, em que se articulam momentos diferentes de acção e radicais de apresentação diversificados, e, ao mesmo tempo, permite a adopção de vários tons, que podem até originar a integração de composições autónomas (neste caso, um soneto epitáfio), ou dar motivo à variedade estrófica. Com efeito, como referimos já, é complexa a composição da *Sintra*. Apresenta os tópicos mais característicos do género, sem esquecer até a inclusão de uma passagem de canto amebau, que permite criar um momento de pausa entre momentos fortes da narrativa biográfica e, assim, desenvolver a expansão lírica, enquadrada num *locus amoenus* perfeitamente codificado.

A narrativa dos pastores sublinha a nobreza de carácter de Camões, “alto pastor”, o seu valor militar, a elevação dos seus sentimentos contraposta aos desterramentos, a qualidade da sua obra e a pouca fortuna que o acompanhou. E se, nesta biografia, Belisa se torna uma figura doce no seu firme desdém, a paixão por Bárbara é um episódio que os pastores não podem omitir, apesar de com ele introduzirem uma nota discordante na imagem magnífica e exemplar que traçavam.

Por uma ninfa baixa foi perdido,
Prisão terrestre, e escura,

conta Faria, que lamenta o passo (“Triste quem de tão pouco está contente / E chora o perdido eternamente!”). No entanto, avança uma justificação, prosaica, antes de pôr fim às suas considerações: “Tudo faz a vil necessidade”.

Percebe pois o leitor que nos versos dedicados a Bárbara predominem os que vinham já carregados do erotismo da Ilha dos Amores. Ou, de uma forma menos hábil, que sejam aqui usados os versos que definiam o desenho do herói n’ *Os Lusíadas* – menos hábil, porque, pela pouca vitalidade que ganham na sua nova contextualização, não é possível apagar a conotação que os preenchia no episódio original. É que a mínima falha de composição de um poema centónico (o afrouxar momentâneo da tensão que forçosamente tem de presidir a cada momento do texto e suscitar a interpretação, por

exemplo) faz com que o leitor recupere o significado original do verso, provocando assim a perda de coesão do novo poema e de uma intenção textual que se poderá apenas conjecturar.

O que torna surpreendente esta écloga de Faria e Sousa, e o que a faz superar o efeito conseguido por Angulo y Pulgar, é sobretudo o estatuto ganho pela personagem de Almeno e o efeito de ambiguidade que se cria à sua roda. De facto, é fácil reconhecer em Almeno uma figuração alegórica de Camões, permitida pela tradição literária da écloga como poema à *clef*. Almeno e Faria encontram-se para contar, e cantar, a vida de um terceiro pastor ausente, Camões. A distribuição das falas não é arbitrária, e cabe a Almeno o comentário sentimental dos passos em que o lirismo saudoso e comovido se sobrepõe à narrativa, cuja condução é confiada a Faria. Por outro lado, o diálogo entre Faria e Almeno mantém-se, mesmo depois de terminado o relato da biografia camoniana e de Faria ter reproduzido as últimas palavras de Camões, também ele figurado em pastor, que, de acordo com a tradição pastoril, se compraz num último momento a delinear as suas exéquias.

Assim, depois de ter sido encaixado na composição um soneto fúnebre (“Não passes caminhante. Quem me chama?”), a écloga renasce e encontramos Almeno (Camões) a elogiar o trabalho de Faria (Faria e Sousa), o comentador de Camões:

E descobrir-nos-á segredos certos,
A nenhum grande humano concedidos.
Trabalho ilustre, duro, esclarecido.
Parece que guardava o claro Céu
Este cometimento grande, e grave,
A Manuel, e seus merecimentos.

Agora sim, o narrador pode dar por terminada a écloga. Camões, nela cantado por dois pastores, vai ressurgir novamente em Almeno, para Faria e Sousa ser então elogiado através das palavras e da voz autorizada do Poeta. Auto-elogio, decerto; mas a verdade é que, graças a uma ambiguidade lúdica cara aos autores barrocos, o leitor terá de aceitar que Camões, involuntariamente embora, colabora na homenagem dos pastores. O verdadeiro autor do poema, esse, esconde-se na confusão das vozes. E assim o texto e a sua alegoria só terão sentido quando, em cada verso como no seu todo, o leitor conseguir ouvir simultaneamente os dois executantes, mas perceber a sua unidade.

Referências Bibliográficas

Alonso, Dámaso (1978a). “Credito atribuible al gongorista Don Martín de Angulo y Pulgar”. *Obras completas*, vol. V: *Góngora y el gongorismo*. Madrid: Gredos, pp. 615-651.

— (1978b). “Un centón de versos de Gongora”. *Obras completas*, vol. V: *Gongora y el gongorismo*. Madrid: Gredos, pp. 697-703.

Andosilla y Larramendi, Juan de (1628). *Christo Nuestro Señor en la cruz, hallado en los versos del principe de nuestros poetas, Garcilasso de la Vega, sacados de diferentes partes, y vnidos con ley de centones*. Madrid: por la viuda de Luis Sanchez (disponível em <http://hdl.handle.net/10481/12899>).

Angulo y Pulgar, Martín de (1638). *Egloga fúnebre a Don Luis de Gongora de versos entressacados de sus obras*. Sevilla: por Simon Fajardo. Disponível em <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es>, acedido a 12 de junho de 2017.

Askins, L.-F. (1982). “Manuel de Faria e Sousa’s *Fuente de Aganipe*: the unprinted Seventh Part”. In *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 245-277.

Ausónio (s/d). *Cento Nuptialis*, ver Gouvêa Júnior, Márcio Meirelles (2011).

Bergua Muntoner, Alba (s/d). “Eppur si muove (XV), Asias Muñoz, ropavejero”. Disponível em http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/marzo_12/28032012_02.htm, acedido a 12 de junho de 2017.

Bernardes, José Augusto Cardoso, coord. (2015). *Camões nos Prelos de Portugal e da Europa (1563-2000). A Biblioteca Camonianiana de D. Manuel II*. Vol. II: *Catálogo Bibliográfico*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra e Fundação da Casa de Bragança.

Caldas, Pereira, ed. (1880). *Sonetos Centónicos do Século Seiscentista em Versos de Camões* por Frei Manuel do Sepulchro e o Padre André Nunes da Silva. Braga: Typographia de Gouvea.

Calitti, F. (1987). “Fatica o ingegno: L. Capilupi e la pratica del centone”. In *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, ed. Giancarlo Mazzacurati e Michel Plaisance. Roma: Bulzoni Editores, pp. 497-507.

Camões, Luís de (1645). *Rimas. Primeira parte*. Lisboa: Paulo Craesbeeck.

— (1779-1780). *Obras*. Lisboa: na Officina Luisiana.

— (1860-1866). *Obras*, precedidas de um ensaio biográfico [...] pelo Visconde de Juromenha. Lisboa: Imprensa Nacional (6 vols; vol. V, 1866)

Cortigo Ocaña, António (2012). “Soror Juana Y Proba. Un modelo de traslado”. *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 15: 202-26.

Cruz Casado, Antonio (2007). “Fama póstuma de Góngora: la *Égloga fúnebre a Don Luis de Góngora* (1638) de Martín Angulo y Pulgar”. In *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”*, coord. Beatriz Mariscal e María Teresa Miaja de la Peña. Vol. 2, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 113-126.

Erspamer, Francesco (1987). "Centoni e petrarchismo nel Cinquecento". In *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, ed. Giancarlo Mazzacurati e Michel Plaisance. Roma: Bulzoni Editores, pp. 463-495.

Faria e Sousa, Manuel (1644). (s/d). "Cintra", in BDMII Ms LXXXIV. *Fuente de Aganipe o Rimas varias*, Parte quarta. Madrid: por Juan Sanchez.

— (1688). *Rimas varias de Luís de Camões*, vol. II. Lisboa: en la Imprenta Craesbeeckiana.

— (1975). *The "Fortuna" of Manuel de Faria e Sousa*, introd., ed., notas e índice Edward Glaser. Münster Westfalen: Aschendorff.

Fraga, Maria do Céu (1989). *Camões: um Bucolismo Intranquilo*. Coimbra: Almedina.

— (1990). "Muerome de imbidia! – Faria e Sousa e a interpretação das *Rimas varias*". *Arquipélago-Literatura*, 11: 47-66.

Garcia Berrio, Antonio (1994). *Teoría de la literatura*, 2.^a ed. Madrid: Cátedra.

Gouvêa Júnior, Márcio Meirelles (2011). "*Ostomachion*: Ausônio e a métrica dos centões latinos". *Scientia Traductionis*, 10: 179-200.

Hatherly, Ana (1991). "A égloga *Cintra* Uma visão barroca da história trágico-marítima de Camões". *Claro-Escuro. Revista de estudos barrocos*, 6-7: *Projeções dos Descobrimentos no Barroco*: 31-68.

— (1992). "A égloga *Toledo* que Manuel de Faria e Sousa fez com versos de Garcilaso". *Revista de Filología Románica*, 9: 191-216.

— (1995). "Labirintos da Parte VII da *Fuente de Aganipe* de Faria e Sousa". *A Casa das Musas*. Lisboa: Editorial Estampa, pp. 63-98.

Infantes, Víctor (1990). "Poesía sobre poesía: España y Portugal entre nuevos centones gongorinos". *Claro-Escuro. Revista de estudos barrocos*, 4-5: 115-124.

Mata Induráin, Carlos (2003). "El divino Garcilaso 'a lo divino': el centon de Miguel de Andosilla y Larramendi (1628)". *Cuadernos del Larzarillo*, 24: 50-56.

Okáčová, Marie-Centones (2008). "Recycled art or the embodiment of absolute intertextuality?". In *Laetae segetes iterum*, ed. Irena Radová. Brno: Masarykova Univerzita, pp. 225-236.

Parra Garcia, Luis (1999). "Pervivencia del centon en el Renacimiento: *Canto ex Virgilio Gallus* de Lelio Capilupi". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 6: 363-412.

Pires, Maria Lucília Gonçalves (1987). "Camões no Barroco (A crítica camoniana na época barroca)". In *Actas da III Reunião Internacional de Camonistas*. Coimbra: Acta Universitatis, pp. 87-98.

Ponce Cardenas, Jesus (2008). "El oro del otoño: glosas a la poesía de Agustín de Salazar y Torres". *Criticón*, 103-104: 131-152.

Prieto Domínguez, Óscar (2008). "Qué era el centón para los griegos? Preceptiva y realidade de una forma literária no tan periférica". *Myrtia*, 23: 135-155.

Sandnes, Karl Olav (2011). *The Gospel "According to Homer and Virgil": cento and canon*. Leiden and Boston: Brill.

A consolação da poesia em sonetos morais de D. Francisco Manuel de Melo

Marcelo Lachat*

*Perdoai tanta lição
de um tão pequeno doutor,
mas tomai por conclusão
viver conforme à razão,
e seja a vida qual for.*

D. Francisco Manuel de Melo,
A Sanfonha de Euterpe

Na preceptiva e na produção poética do século XVII em Portugal, nota-se a relevância da discussão sobre as finalidades da poesia. Como se sabe, os debates seiscentistas acerca desses fins ou propósitos repercutem os preceitos poéticos e retóricos de autoridades gregas e latinas, como Aristóteles, Cícero, Horácio e Quintiliano (apenas para citar alguns dos nomes mais conhecidos). Embora não seja foco deste trabalho, é importante lembrar que Aristóteles, em sua *Poética*, define a poesia como imitação (*mimesis*) e, no quarto capítulo de seu tratado, ao explicitar as causas da poesia, afirma que “[o] imitar é congénito no homem (e nisto difere dos outros vivos, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (Aristóteles 2008: 106-107). Portanto, Aristóteles associa à *mimesis* e,

* Universidade Federal do Amapá (UNIFAP); Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) | marlachat@hotmail.com

consequentemente, à poesia o aprendizado e o deleite. Cícero, em seus tratados retóricos, estabelece que são três os ofícios do orador (nem sempre com os mesmos termos): mover (*mouere*), deleitar (*delectare*) e ensinar ou instruir (*docere*). Finalmente, entre as autoridades antigas, pode-se recordar também Horácio, que, em sua *Epistola ad Pisones*, recomenda aos poetas que, em suas composições, unam o deleite à utilidade, “dizendo” coisas belas e proveitosas para a vida. E aqueles que assim fazem, mesclando o útil ao agradável, merecem todos os louvores¹ (cf. Horácio s/d: 105 e 107).

Na produção retórico-poética do século XVII, preceitos como esses continuam a ecoar e as discutidas finalidades principais da poesia são ainda as duas já apontadas pelos antigos (mesmo que sejam empregados termos diversos): o proveito, utilidade ou doutrina; e o deleite, prazer ou maravilha. Assim, essas finalidades norteiam a poesia seiscentista, mostrando-se inconsistente a afirmação, propalada desde o século XVIII², de que não haveria proveito ou utilidade na produção poética dos anos seiscentos, pois ela estaria voltada, exclusivamente, para o deleite ou prazer. Embora muitos autores do século XVII (e, principalmente, aqueles dos séculos posteriores que leem essa poesia) acentuem o *delectare*, o *docere* não é excluído dos propósitos da poesia. Alguns poetas, preceptistas e comentadores seiscentistas chegam, inclusive, a sujeitar o *delectare* ao *docere*, considerando este último o fim principal de todo poema. É o que se depreende, por exemplo, de alguns comentários de Manuel de Faria e Sousa³: “Adviertese a los que se dan a escribir versos, [...] que escriban siempre con la mira a enseñar algo de lo útil” (Faria e Sousa 1644: Adv. §12); “la buena dotrina seca i desnuda es mala de recibir de los umanos, conviene para ser admitida, disfraçarla con cosas apetecidas dellos” (Faria e Sousa 1639: Prólogo, col. 10); “i como los grandes hombres no escriben sino para enseñar, i la enseñanza es dificil de admitir, bañanla con dulçuras, para que acudiendo a ellas algunos vengan a caer en ella” (*ibidem*).

¹ *Aut prodesse uolunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere uitae. [...] Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo.* (Hor. Ars, 333-334 e 343-344).

² As críticas feitas por Luís Antônio Verney, especialmente na carta VII do *Verdadeiro Método de Estudar*, e por Cândido Lusitano, em sua *Arte Poética*, acentuam, entre outras coisas, que a aguda poesia do século XVII seria obscura, inverossímil, afetada, desprovida de juízo e de doutrina, prejudicando-se, assim, a função utilitária que toda poesia deveria ter. Com relação a essas críticas setecentistas, em particular de Verney e de Cândido Lusitano, à produção poética dos anos seiscentos, vejamos as considerações de Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva (1971: 146-153), Aníbal Pinto de Castro (2008: 383-440) e Ivan Teixeira (1999: 165-251).

³ João Manuel Tavares da Costa, em sua dissertação de mestrado intitulada *A Poética de Manuel de Faria e Sousa*, afirma que, para Faria e Sousa, “os ornamentos da poesia têm uma função ancilar e hierarquicamente inferior à doutrina: ensinar é um fim, enquanto deleitar é um meio” (Costa 1996: 93).

Desse modo, pode-se afirmar que a poesia dos anos seiscentos deleita instruindo e instrui deleitando. Sendo, portanto, finalidade da poesia seiscentista também instruir, é pertinente refletir-se acerca do que se ensina nesses poemas: entre outras coisas, consola-se para desengano do mundo. Essa “consolação da poesia”, como propõe o título deste trabalho, fica mais evidente, em particular, nos poemas ditos “morais”. É possível remeter a qualificação dessas composições como “morais” às três partes em que a maioria dos filósofos antigos dividia a filosofia: física, lógica e ética (ou moral). Para uma concepção de “ética” mais adequada ao século XVII, vale referir a definição que se encontra no *Vocabulário Português e Latino* de Raphael Bluteau: a ética é “filosofia moral, que se emprega na composição dos costumes, e na moderação das paixões humanas, em que consiste a felicidade da nossa vida” (Bluteau 1712-1713 III: 353). Os poemas seiscentistas denominados “morais” visam essa composição dos costumes e moderação das paixões humanas; para tanto, dialogam, explícita ou implicitamente, com a filosofia antiga, ressoando preceitos aristotélicos, platônicos, céticos, cínicos, epicuristas, estoicos, entre outros.

Especificamente, neste texto, destaca-se a importância da filosofia estoica (em particular, das *Consolações* de Sêneca) em sonetos morais de D. Francisco Manuel de Melo. Inicialmente, é preciso salientar que não é aleatória essa relação proposta, pois, a partir do século XVI, há uma grande discussão e divulgação da filosofia estoica, em especial dos textos de Sêneca e Epicteto. Esses debates quinhentistas e seiscentistas acerca da doutrina estoica dialogam abertamente com os preceitos dos autores antigos, buscando delineá-los com contornos cristãos. A importância dessa filosofia para o século XVI começou a ser pensada e discutida a partir, principalmente, do trabalho pioneiro de Léontine Zanta, intitulado *La Renaissance du Stoïcisme au XVI^e siècle* (publicado em 1914). Na esteira desse estudo, muitos outros sobre o tema foram publicados, cristalizando-se o termo “neostoicismo”⁴. Entretanto, neste trabalho, prefere-se utilizar a expressão “filosofia ou doutrina estoico-cristã”. Isso porque, como problematiza Robert Müller, até mesmo a noção de “estoicismo” mostra-se inadequada para designar a filosofia estoica antiga: esta apenas artificialmente pode ser considerada como um “sistema”, visto que sua história é muito mais aquela de seus filósofos (ou melhor, dos fragmentos que restaram deles), isoladamente, do que a sistematização de um pensamento

⁴ Para ilustrar, vale referir as seguintes obras: Saunders (1955), Spanneut (1973), Oestreich (1982), Morford (1991), Lagrée (1994), *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle* (1999), Carabin (2004) e *Stoïcisme et Christianisme à la Renaissance* (2006).

em comum (cf. Müller 2006: 11-16). Além disso, evita-se o emprego do termo “estoicismo” neste estudo, porque não se encontram ocorrências dessa palavra nos escritos dos autores quinhentistas e seiscentistas, sendo muito mais comum eles se referirem aos “estoicos” ou à “filosofia”, “doutrina” ou “seita estoica”. Quanto àquele termo “neoestoicismo”, que a maior parte dos estudiosos do assunto costuma utilizar para nomear a retomada da filosofia estoica, se já não bastasse depender de *estoicismo*, parece ainda mais anacrônico e inadequado, pois ele não explica nem significa nada do que se pode verificar nas obras dos séculos XVI ou XVII. Os autores desse período não demonstram jamais se considerarem “novos estoicos”, mas *cristãos* que têm algum interesse na doutrina estoica, e ainda menos parecem querer criar uma *escola* “neoestoica”.

Isso posto, cabe ressaltar que é Sêneca o estoico mais editado, traduzido e lido nos séculos XVI e XVII. A primeira edição crítica dos seus *Opera Omnia*, como se sabe, ficou a cargo de Erasmo (Basiléia, 1515). Como salienta Blüher, essa edição “se debe estimar tanto más cuanto que hasta el final del siglo XVI fue la única edición crítica que, completada y corregida, quedó disponible en el mercado del libro, también en España” (Blüher 1983: 235). Além disso, vale lembrar também o comentário de Calvino ao *De Clementia*, publicado em 1532. Das edições de Sêneca posteriores a Erasmo, podem citar-se a de Marc Antoine Muret (Roma, 1585) e aquela que é a mais importante e a mais utilizada no século XVII: a de Justo Lúpsio (Antuérpia, 1605)⁵. Aliás, é Lúpsio, humanista flamengo, o principal responsável por essa retomada da filosofia estoica, que consiste, fundamentalmente, como já mencionado, na tentativa de conciliar os preceitos estoicos com aqueles da doutrina cristã. Ainda no que diz respeito a essa ressurgência dos estoicos, e especificamente nas letras ibéricas, um dos principais nomes é o espanhol Francisco de Quevedo, que divulga e discute a filosofia estoica em diversos textos, inclusive em tratados específicos sobre ela. Num desses tratados, intitulado *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica* (1634), Quevedo faz um interessante comentário sobre seu próprio caráter, destacando a importância dos preceitos estoicos:

Yo no tengo suficiencia de estoico, mas tengo afición a los estoicos. Hame asistido su doctrina por guía en las dudas, por consuelo en los trabajos, por defensa en las persecuciones, que tanta parte han poseído de mi vida.

⁵ “Pero el punto culminante de esta actividad editora, que se desarrolló con extrema rapidez en el espacio de dos décadas desde 1585, lo constituyó la edición monumental, con comentarios filosóficos, de Lúpsio (Amberes, 1605 y ed. posteriores), que llegó a ser la edición más importante del siglo XVII” (Blüher 1983: 418). A respeito das edições de Sêneca a partir de 1585 e as suas traduções castelhanas, vejam-se as informações de Blüher (1983: 418-426).

Yo he tenido su doctrina por estudio continuo; no sé si ella ha tenido en mí buen estudiante. (Quevedo 1992: 1093)

A filosofia estoico-cristã também ressoa nas práticas letradas portuguesas do século XVII, especialmente nos escritos de D. Francisco Manuel de Melo. Giacinto Manuppella (1961), José Adriano de Carvalho (1974), Segismundo Spina (1988) e Maria Lucília Gonçalves Pires (1996) já indicaram a presença marcante da filosofia dos estoicos (em particular, de Sêneca) nas obras do Melodino e a necessidade de estudos mais específicos e detalhados, ainda hoje inexistentes, acerca dessa questão. Entre as *Obras Morales* (publicadas em Roma, em 1664) de D. Francisco Manuel, por exemplo, há um tratado intitulado *Vitoria del Hombre sobre el Combate de Virtudes y Vicios: Triunfo de la Filosofia Cristiana contra la Doctrina Estoyca*. Além disso, vale lembrar que no *Hospital das Letras*, o mais conhecido de seus *Apólogos Dialogais*, dois dos personagens que participam do diálogo são justamente Lípsio e Quevedo (na verdade, são seus livros que conversam entre si), autores fundamentais da doutrina estoico-cristã, como já salientado.

No entanto, o foco deste trabalho é a poesia do Melodino, em especial, alguns de seus sonetos morais, cujos escarmentos deleitáveis ressoam preceitos da filosofia estoica, com particulares ecos das *Consolações* de Sêneca, estabelecendo-se uma harmonia entre tais ensinamentos pagãos e aqueles da doutrina cristã. Assim, é preciso recordar que as *Obras Métricas* de D. Francisco Manuel foram publicadas integralmente, pela primeira vez, em Lyon, em 1665, e só foram reeditadas, parcialmente, em 1988 por Segismundo Spina (que publicou a quarta das nove musas, a *Tuba de Calíope*). E apenas mais recentemente ainda, em 2006, foram publicadas novamente essas *Obras Métricas* completas, numa edição coordenada por Maria Lucília Gonçalves Pires e José Adriano de Freitas Carvalho.

Desse modo, pretende-se mostrar que a poesia moral de D. Francisco Manuel de Melo tem como finalidade não só deleitar, mas também consolar, destacando-se o caráter consolatório dessa produção poética. Nesse sentido, é necessário ressaltar que a “consolação” é uma *techné* cristalizada e difundida na poesia e na filosofia antigas, tendo então o discurso ou a razão uma função terapêutica: o *logos* é empregado como remédio contra os males da *psiquê*. E são temas centrais dessas consolações poéticas e filosóficas a doença, a velhice, a pobreza, o exílio e (talvez o principal) a morte.

Entre os filósofos antigos, a consolação era uma técnica que se aproximava, em particular, dos propósitos dos estoicos. Como se sabe, embora na doutrina estoica antiga tenha predominado a concepção da indissociabilidade daquelas três partes da filosofia já referidas (isto é, a física, a lógica e a ética), as lições da *Stoa* que mais tiveram repercussão, especialmente nos séculos XVI e XVII, restringiram-se ao campo da ética. Essa filosofia confundia-se, então, com a figura do sábio estoico, imperturbável ante as paixões, impassível frente às desgraças. Esse perfeito sábio estoico seria aquele, portanto, que jamais se deixa afetar pelos males exteriores (como doenças, pobreza, exílio e morte), porque ele é sempre guiado pela razão e, usando a razão ou o discurso, pode enfrentar e até mesmo eliminar esses males. Desse modo, nota-se que a consolação, enquanto remédio ou terapia, é uma técnica bastante afinada com a filosofia moral estoica. Nesse sentido, Sêneca, por exemplo, em uma de suas *Cartas a Lucílio*, afirma ser ele próprio exemplo dessa eficácia terapêutica da filosofia:

Antes de dizer-te como é que me consolava da doença, dir-te-ei apenas isto: o próprio facto de me resignar a estar doente já me servia de remédio. De facto, formas dignas de consolação acabam por tornar-se medicamentos; e tudo quanto nos fortalece a alma transforma-se em benefício para o corpo. Os meus estudos restituíram-me a saúde. É à filosofia que devo a minha convalescença, a minha recuperação; a ela devo a vida – aliás, a menor dívida de gratidão que tenho para com a filosofia. (Sêneca 2014: 328-329)

Se nesse trecho mencionado Sêneca diz ter sido a filosofia seu remédio, sua cura, aquilo que o manteve vivo, suas *Consolações*, também escritas em forma de carta, têm esse mesmo propósito terapêutico. São três as *Cartas Consolatórias* de Sêneca (1992) conhecidas. A *Consolação a Márcia*, em que a destinatária da carta é uma importante dama da aristocracia romana que, já tendo perdido o pai e o filho mais velho, estava em excessivo luto pela morte do filho mais novo. A *Consolação a Hêlvia*, em que Sêneca escreve à sua mãe para que ela não sofra por ele estar exilado na Córsega. E a *Consolação a Políbio*, em que o destinatário é um liberto muito influente junto ao imperador Cláudio; Sêneca escreve a esse liberto consolando-o pela perda de um irmão muito querido.

Assim sendo, propõe-se que o caráter consolatório dessas cartas de Sêneca pode ajudar a compreender melhor o proveito, enquanto finalidade poética, de sonetos morais de D. Francisco Manuel de Melo, recordando-se a já citada relação do poeta com a doutrina

estoico-cristã. Vale ressaltar que o título deste trabalho não faz referência apenas às *Consolações* de Sêneca, pois também retoma a *Consolação da Filosofia* de Boécio. Enfim, propõe-se que, em alguns poemas de D. Francisco Manuel de Melo, a poesia, sem deixar de ser deleite, tem também finalidade consolatória. Por isso, mostra-se pertinente pensar-se numa “consolação da poesia”. É o que se observa, por exemplo, no seguinte soneto:

Em dia de Cinza, sobre as palavras: Quia pulvis es.

Soneto LXXIII – Moral

Melhor há de mil anos que me grita

ũa voz que me diz: És pó da terra.

Melhor há de mil anos que a desterra

um sono que esta voz desacredita.

Diz-me o pó que sou pó, e a crer me incita

que é vento quanto neste pó se encerra;

diz-me outro vento que esse pó vil erra.

Qual destes a verdade solicita?

Pois se mente este pó, que foi do mundo?

Que é do gosto? Que é do ócio? Que é da idade?

Que é do vigor constante e amor jucundo?

Que é da velhice? Que é da mocidade?

Tragou-me a vida inteira o mar profundo.

Ora, quem diz sou pó, falou verdade.

(Melo 2006: 485)

A didascália desse soneto moral do Melodino já indica sua matéria central: o *topos* bíblico *quia pulvis es*. Esse *topos* foi largamente glosado no século XVII, sendo o pó uma das principais metáforas da morte. Recordem-se, por exemplo, os *Sermões de Quarta-Feira de Cinzas* do Padre Antônio Vieira, em que o pó ou as cinzas são lembranças constantes da mortalidade humana. A morte, assim representada frequentemente no século XVII, é uma arte de morrer cujos preceitos devem ser aprendidos e praticados; uma arte que tem como uma de suas principais fontes a filosofia estoica. Nesse sentido, no *Sermão de Cinza* pregado em 1672, Vieira, ao citar um trecho de Sêneca acerca do saber morrer, questiona: “Vós a isto dizeis que Sêneca era um estoico. E não é mais ser cristão que ser estoico?” (Vieira 2000: 68). Como aponta esse trecho, na arte de morrer estoico-cristã, Sêneca é uma fonte fundamental, podendo tal arte ser sintetizada com as

seguintes palavras do filósofo cordovês em seu tratado *Sobre a Brevidade da Vida*: “Deve-se aprender a viver por toda a vida e, por mais que tu talvez te espantes, a vida toda é um aprender a morrer” (Sêneca 1993: 34)⁶. Desse modo, na doutrina estoico-cristã dos séculos XVI e XVII, o pó é escarmento vivo e constante da morte.

Assim, no citado soneto de D. Francisco Manuel de Melo, a morte é doutrina que ensina que o homem é nada além de pó e de vento. No primeiro quarteto do poema, ressalta-se a principal fonte dessa doutrina: a voz bíblica que, há mais de mil anos, lembra ao homem que ele é pó (cf. *Gênesis*, 3: 19). No segundo quarteto, no qual parece ressoar o *Eclesiastes*, o vento é metáfora tanto do vazio (ou seja, o vento que se encerra no pó) quanto da vaidade (isto é, o outro vento que diz que o pó vil erra). E no último verso desse segundo quarteto, coloca-se a dúvida que só será resolvida no terceto final do soneto: se a verdade está no pó/morte ou no vento/vaidade. As perguntas que se seguem, no primeiro terceto e até o verso inicial do último terceto, indicam a passagem do tempo, a fragilidade da vida, a fugacidade das coisas terrenas, humanas. E nos dois versos finais do poema se resolve aquela dúvida: a vida é sempre tragada pelo mar profundo (ou seja, a morte); por isso, quem diz ser pó, diz a verdade, já que somente pelas lições do pó, ou melhor, da morte se chega à verdade da vida.

A doutrina do pó, proveito principal desse soneto moral de D. Francisco Manuel, pode também ser relacionada com um lugar-comum da filosofia de Sêneca: o *cotidie morimur*⁷. Essa recorrente expressão senequiana preceitua que o viver é um incessante morrer, isto é, que a vida é uma morte inexorável. Aceitar-se que se morre a cada dia, desde o nascimento, é eficaz consolo ou remédio para combater paixões relacionadas à morte, como o medo e a tristeza. Isso porque, pela razão, deve-se admitir que a morte é algo natural e inevitável; não admiti-lo é viver no engano, contra a natureza e contra a razão.

⁶ *Viuerē tota uita discendum est et, quod magis fortasse miraberis, tota uita discendum est mori. (De Breuitate Vitae, 7.3-4).*

⁷ Para ilustrar o *cotidie morimur*, vale citar dois trechos das *Cartas a Lucílio* de Sêneca, sugeridos por Blüher (1983: 180), que tratam do tema: *Quem mihi dabis qui aliquod pretium tempori ponat, qui diem aestimet, qui intellegat se cotidie mori? In hoc enim fallimur, quod mortem prospicimus: magna pars eius iam praeterit. Quidquid aetatis retro est mors tenet. Fac ergo, mi Lucili, quod facere te scribis, omnes horas complectere; sic fiet ut minus ex crastino pendeas, si hodierno manum inieceris. Dum differtur uita transcurrit. Omnia, Lucili, aliena sunt, tempus tantum nostrum est. (Sen., Ep. 1.2-3); e Cotidie morimur; cotidie enim demitur aliqua pars uitae, et tunc quoque cum crescimus uita decrescit. Infantiam amisimus, deinde pueritiam, deinde adulescentiam. Vsque ad hesternum quidquid transit temporis perit; hunc ipsum quem agimus diem cum morte diuidimus. Quemadmodum clepsydra non extremum stilicidium exhaurit sed quidquid ante defluxit, sic ultima hora qua esse desinimus non sola mortem facit sed sola consummat; tunc ad illam peruenimus, sed diu uenimus. (Ep. 24.20).*

Para a filosofia estoico-cristã do século XVII, que repercute no mencionado soneto de D. Francisco Manuel, tudo é pó, tudo é nada, inclusive o próprio homem (ao menos enquanto corpo). As coisas mundanas são enganar, pois, como afirma Quevedo em um tratado acerca da *Providencia de Dios*, “los ojos humanos se ocupan en mirar enigmas” (Quevedo 1992: 1301). E o “espetáculo” da morte nos anos seiscentos, como esclarece André Chastel, ensina, entre outras coisas, como é (in)certo e frágil o destino humano (cf. Chastel 1955). Todo corpo, por mais belo que seja (“perfeição que não cabe em fantasia, / formosura maior que a formosura”), tem sempre o mesmo e certo mortal fim, como adverte o seguinte soneto moral do Melodino:

Fermosura e morte advertidas por um corpo bellissimo junto à sepultura.

Soneto L – Moral

Armas do amor, planetas da ventura,
olhos adonde sempre era alto dia;
perfeição que não cabe em fantasia,
fermosura maior que a fermosura;

cova profunda, triste, horrenda, escura,
funesta alcoba de morada fria,
confusa solidão, só companhia
cujo nome melhor é sepultura;

quem tantas maravilhas diferentes
pode fazer unir, salvo se a morte?
A morte foi em sem razões mais rara.

Tu, que vives triunfante sobre as gentes,
nota, pois te ameaça ãa igual sorte,
donde para a beleza e no que para.

(Melo 2006: 472)

Desse modo, nos dois referidos poemas de D. Francisco Manuel de Melo, a consolação da poesia, semelhantemente às *Consolações* de Sêneca e à *Consolação da Filosofia* de Boécio, dá-se pelo desengano do mundo. Os versos morais do Melodino, portanto, não apenas deleitam, mas também consolam como se fossem remédios amargos: é como se à pergunta feita naquele primeiro soneto citado – “que foi do mundo?” – esses versos respondessem constantemente: “nada além de pó”. E por mais perfeita que seja a formosura do corpo, como ensina este segundo soneto transcrito, terá sempre o mesmo

destino mortal. Por isso, beleza e sepultura, unidas pela morte, advertem que viver triunfante sobre as gentes, devido a um corpo belíssimo, é viver no engano do mundo, pois todos têm igual sorte: parar em uma “cova profunda, triste, horrenda, escura, [...] cujo nome melhor é sepultura”.

Enfim, a consolação da poesia nos sonetos morais de D. Francisco Manuel de Melo é proveito embebido na doutrina estoico-cristã dos séculos XVI e XVII. Como já mencionado, em termos estoicos (mais especificamente, segundo Sêneca), aprender a viver é aprender a morrer. Em termos cristãos, *Gênesis* (3: 19) lembra ao homem que ele é pó e ao pó retornará, e Jó afirma que ele próprio foi formado como barro e será reduzido ao pó (*Jó*, 10: 9). Assim, na filosofia estoico-cristã e na consolação da poesia seiscentista, terra, barro ou pó é o começo do homem e também seu fim. A morte ou o pó a tudo e a todos iguala⁸, restando aos vivos deleitar-se em versos que não cansam de lembrar que se morre a cada dia: consolação poética para desengano do mundo.

Referências Bibliográficas

Aristóteles (2008). *Poética*, trad., pref., introd., coment. e apêndices Eudoro de Sousa. 8.^a ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Blüher, Karl Alfred (1983). *Sêneca en España: investigaciones sobre la recepción de Sêneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Versión española de Juan Conde. Edición corregida y aumentada. Madrid: Gredos.

Bluteau, Raphael (1712-1713). *Vocabulário Portuguez, & Latino*. Vols.1-4. Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de Jesus.

Carabin, D. (2004). *Les idées stoïciennes dans la littérature morale des XVI^e et XVII^e siècles (1575-1642)*. Paris: Champion.

Carvalho, José Adriano de (1974). “A poesia sacra de D. Francisco Manuel de Melo”. *Arquivos do Centro Cultural Português*, volume 8. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 295-404.

Castro, Aníbal Pinto de (2008). *Retórica e teorização literária em Portugal: do Humanismo ao Neoclassicismo*. 2.^a ed., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Chastel, André (1955). “Le Baroque et la Mort”. *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, a cura di Enrico Castelli. Roma: Fratelli Bocca, pp. 33-46.

Costa, João Manuel Tavares da (1996). *A Poética de Manuel de Faria e Sousa*. Dissertação de Mestrado: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Horácio (s/d). *Arte Poética*, introd., trad. e coment. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: LCE.

⁸ Como ensina Sêneca: *Sustine paulum: uenit ecce mors quae uos pares faciat* (*De Ira*, 3.43.1).

- Lagrée, J. (1994). *Juste Lipse et la Restauration du Stoïcisme. Suivi de textes de Juste Lipse*. Paris: J. Vrin.
- Manuppella, Giacinto (1961). “Acerca do Cosmopolitismo Intelectual de D. Francisco Manuel de Melo”. *Brasília*, 11: 59-76.
- Melo, D. Francisco Manuel de (2006). *Obras Métricas*, ed. coord. Maria Lucília Gonçalves Pires e José Adriano de Freitas Carvalho. 2 vols, Braga: Edições APPACDM.
- Morford, M. (1991). *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius*. Princeton: Princeton University Press.
- Müller, Robert (2006). *Les stoïciens: la liberté et l'ordre du monde*. Paris: J. Vrin.
- Oestreiche, G. (1982). *Neostoicism and the Early Modern State*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pires, Maria Lucília Gonçalves (1996). “O tema da «guerra interior» nas *Obras Métricas* de D. Francisco Manuel de Melo”. *Xadrez de Palavras: Estudos de Literatura Barroca*. Lisboa: Cosmos, pp. 53-74.
- Quevedo, Francisco de (1992). *Obras completas*. Tomo I: Obras en prosa. 6.^a ed., Madrid: Aguilar.
- Saunders, J. L. (1955). *Justus Lipsius: The Philosophy of Renaissance Stoicism*. New York: The Liberal Arts Press.
- Sêneca (1992). *Cartas Consolatórias*, trad. Cleonice Furtado de Mendonça van Raij, apresent. Joaquim Brasil Fontes. Campinas: Pontes.
- (1993). *Sobre a Brevidade da Vida*, trad., notas e introd. William Li. São Paulo: Nova Alexandria.
- (2014). *Cartas a Lucílio*, trad., pref. e notas J. A. Segurado e Campos. 5.^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (1971). *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- Sousa, Manuel de Faria e (1639). *Lusiadas de Luis de Camoens comentadas por Manuel de Faria i Sousa*. Madrid: Iuan Sanchez.
- (1644). *Fuente de Aganipe*. Parte Segunda. Madrid: Iuan Sanchez.
- Spanneut, M. (1973). *Permanence du stoïcisme de Zenon à Malraux*. Bruxelles-Paris: Duculot.
- Spina, Segismundo (1988). “Introdução”. *A Tuba de Calíope*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, pp. 15-21.
- Stoïcisme et Christianisme à la Renaissance, Cahiers V. L. Saulnier 23*, ed. Catherine Magnien. Paris: Rue d’Ulm/Presses de l’École normale supérieure, 2006.
- Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle: Le retour des philosophies antiques à l’âge classique*. Tome I, dir. Pierre-François Moreau. Paris: Albin Michel, 1999.
- Teixeira, Ivan (1999). *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Vieira, Antônio (2000). *Sermões*. Tomo 1, org. e introd. de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra.
- Zanta, Léontine (1914). *La Renaissance du Stoïcisme au XVI^e siècle. Thèse pour le Doctorat ès Lettres, présentée à la Faculté des Lettres de l’Université de Paris*. Paris: Honoré Champion.

Presença dos Clássicos nas Cartas de Tomás Pereira, S.J. (1646-1708)

Arnaldo do Espírito Santo* | Cristina Costa Gomes**

Tomás Pereira, S.J. (1646-1708), de nome chinês Xu Risheng, foi um dos mais destacados europeus na China do imperador Kangxi (1662-1722), tendo ficado intimamente associado ao famoso Édito de Tolerância em favor da religião cristã, promulgado por este mesmo imperador em 1692. Ao longo de trinta e seis anos, este jesuíta português, nomeado mandarim em 1686, exerceu diversas funções na Corte chinesa. Nascido em S. Martinho do Vale (Braga) no ano de 1646, no seio de uma família da nobreza rural, fez os seus primeiros estudos em Braga e Coimbra, tendo sido, nesta última cidade, contemporâneo do padre António Vieira (1608-1697). Ingressou na Companhia de Jesus em 1663, tendo no ano de 1666 partido para Goa, onde prosseguiu os seus estudos e foi ordenado padre em 1671. Nesse mesmo ano, embarcou para Macau, sendo depois designado para a missão da China e colocado, estrategicamente, na corte imperial em Pequim, cidade à qual chegou nos primeiros dias do ano de 1673 e onde permaneceu até à sua morte em finais de 1708¹. Note-se que em Pequim se jogavam os destinos da missão jesuíta, através de uma ampla rede de contactos e influências entre as elites, que permitia a sobrevivência e progresso das outras residências missionárias espalhadas pelo Império Chinês.

* Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Clássicos | arnaldo.esp.santo@gmail.com

** Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Clássicos | cristinacostagomes@hotmail.com

¹ Cf. Costa Gomes (2010), Pina (2010), Wardega e Saldanha, eds. (2012) e Costa Gomes e Pina (2013).

A aproximação de Tomás Pereira ao imperador Kangxi, um dos mais destacados da dinastia Qing (1644-1911), remonta ao início da década de 1680, período em que lhe deu aulas de música europeia, assim como a alguns dos príncipes imperiais. Nessa mesma época compôs um tratado de música, *Lulu zuanyao (Elementos de Música)*, considerado como o primeiro tratado de música europeia em chinês. Para ensinar e falar de música a Kangxi, Pereira acompanhou-o também por duas vezes nas suas viagens à Tartária (em 1685 e em 1696), das quais nos deixou relatos minuciosos.

Além de professor de música do imperador Kangxi, Tomás Pereira foi construtor ou “artífice”, como gostava de se autodesignar, de instrumentos musicais, relógios e autómatos; conselheiro diplomático em questões internacionais (como as que conduziram à assinatura do Tratado de Nerchinsk entre a China e a Rússia em 1689); intérprete; ou ainda presidente interino do Departamento Astronómico. A todas estas actividades, durante os largos anos em que viveu em Pequim, sem regressar a Portugal, aliou um “duelo” incessante com a “tinta da escrita” para dar “novas” da corte de Pequim, segundo expressão do autor, que chegou mesmo a confessar que teria preferido escrever com o seu próprio sangue do que com tinta, imagem que reflecte bem as adversidades que sentiu longe do país em que nasceu (Gomes 2013).

No seu conjunto as 151 cartas de Tomás Pereira, editadas em 2011 (Pereira 2011), constituem uma das mais importantes fontes de informação para a história das missões na China. Mas por elas passam também informações de extrema importância sobre a sociedade chinesa, a sua organização, a vida política, o funcionamento das instituições, a sua abertura ao desenvolvimento científico e tecnológico. Uma grande parte dessa informação é-nos transmitida em latim, quer usado em todo o corpo da carta, quer em palavras ou expressões aspergidas pelo texto em português, quer em grandes porções que, no conjunto, o ultrapassam largamente em quantidade². Há casos em que o latim é três vezes mais que o português; e, inversamente, casos em que o latim é seis vezes menos.

Compreende-se sem dificuldade que Tomás Pereira tenha utilizado o latim para comunicar com o Superior Geral da Companhia de Jesus e com destinatários de outras nacionalidades, que não a portuguesa. Ainda no século XVII e parte do XVIII o latim era língua de comunicação comum a toda a Europa culta. Uma carta que se escrevia em latim estava apta para ser divulgada e lida por um público vasto. Mas há uma situação em que Tomás Pereira aconselha o uso do latim para cifrar o conteúdo da mensagem:

² Sobre a dimensão latina do jesuíta Tomás Pereira, v. Arnaldo do Espírito Santo e Cristina Costa Gomes (2012).

*monuique aliquos, ut Latine scribant, cum soli locuntur*³, “e adverti alguns de que deviam escrever em latim quando falam confidencialmente”⁴. Ou seja, nas cartas confidenciais devia escrever-se em latim para que os agentes de transmissão não entendessem a mensagem, o que só faz sentido quando se está em ambiente linguístico não europeu, como era o caso da China. Talvez seja, pois, esse o significado do uso do latim em grandes porções ou em pequenas parcelas, inserido no meio do português. Não é, porém, esse o caso das missivas latinas ao Padre Geral, aos Vigários Apostólicos e ao Vice-Provincial, para quem as cartas são enviadas em latim sem a reserva de confidencialidade, pelo menos na maior parte dos casos.

Tanto quanto é possível inferir da análise das cartas existentes, o Padre Tomás Pereira, como qualquer jesuíta do seu tempo, dispunha de competência para se exprimir corretamente em latim, de forma clara e precisa, sem atropelar a gramática, e até com algum requinte literário. Acontece porém que a maior parte das cartas latinas que nos restam são cópias elaboradas por escribas que não eram bons latinistas ou que simplesmente tinham uma grande dificuldade em entender a letra miudinha de que se queixava o Padre Geral. Por mais de uma vez Tomás Pereira reage a essas queixas fazendo um esforço que lhe faz doer a mão: *Charatere grandiori scribo; ut Paternitas Vestra exigit; in quo non parum laborat manus alteri assueta*⁵, “Escrevo em letra maior, como Vossa Paternidade exige, com o que sofre não pouco a minha mão habituada à outra letra”⁶. Se um copista, além das dificuldades inerentes à caligrafia, sabia pouco latim ou fazia o seu trabalho à pressa, ou descuidadamente, o resultado era pouco menos que desastroso. Um deles, ciente do mau trabalho que tinha feito, acrescentou à sua cópia a seguinte observação: “Se leva erros, declaro que o tresladey depressa. Ex contexto se verá o sentido”⁷. De facto, tem alguns erros que só podem derivar da sua desatenção e do seu fraco conhecimento da língua latina, como se deduz da expressão, errada, da sua lavra: “ex contexto” em vez de *ex contextu*.

Mas o uso do latim não é apenas um meio de comunicação linguística, pois as palavras são também um veículo de transmissão de referências culturais e literárias, que se manifestam como reminiscências esparsas de textos e autores, estudados ou lidos na juventude.

³ “Carta ao Padre Geral Thyrus Gonzalez”, Pequim, 18/10/1696, in Pereira (2011 I: 706).

⁴ “Carta ao Padre Geral Thyrus Gonzalez”, Pequim, 18/10/1696, in Pereira (2011 I: 707).

⁵ “Carta ao Padre Geral Thyrus Gonzalez”, Pequim, 18/10/1696, in Pereira (2011 I: 716).

⁶ “Carta ao Padre Geral Thyrus Gonzalez”, Pequim, 18/10/1696, in Pereira (2011 I: 717).

⁷ “Carta ao Vice-Provincial Giandomenico Gabiani”, Pequim, 29/6/1690, in Pereira (2011 I: 361).

Na apresentação da pesquisa que fizemos, deixamos de lado as centenas de palavras ou expressões latinas que, no entanto, são de uso clássico, como por exemplo: *more gentis*: usado por Tácito, Valério Máximo e outros (nove ocorrências); *more patrio* (onze ocorrências no latim clássico); *Mihi in mentem venit* (com cerca de duas centenas de ocorrências só em Cícero). Fixámo-nos apenas naquelas citações ou reminiscências que, de um modo ou de outro, nos remetem para autores e textos identificados.

***Tendimus in Latium*: “Caminhamos para o Lácio”**

1. *Mihi uiuere mori est. Mortis memoria gaudium*⁸. Esta sentença, que não deixa de evocar o desabafo de Paulo aos Filipenses, 1, 21 – *mihi enim vivere Christus est et mori lucrum* – tem todavia de comum com Sêneca o laço da reflexão sobre a morte. Morrer não é um drama angustiante, pois basta conformar-se com a condição humana, como se depreende da reflexão do filósofo: *bene autem mori est libenter mori* (Sen. Ep. 61. 3). Indo um pouco além, Tomás Pereira considera que o ponto de encontro com a morte pode ser objecto de um intenso desejo e de profunda alegria. Assim, a expressão de Tomás Pereira, *Mortis memoria gaudium*, “a lembrança da morte é um prazer”, acaba por ser uma forma sublimada da *meditatio mortis* da filosofia estóica. Começamos por este tema para deixar claro que, em Tomás Pereira, há textos e autores cristãos que se cruzam com os clássicos e os absorvem.
2. *agendo de repetundis*⁹, “pondo um processo por peculato”, é uma fórmula jurídica que remonta à Lei Calpúrnica *De repetundis*, estabelecida por Lúcio Calpúrnio Pisão Frúgi, em meados do século II a. C. Era um facto que se aprendia nas aulas de história de Roma. Além disso, Calpúrnio Pisão Frúgi era também referido como autor de crónicas (*Annales*), e como tal mencionado por Cícero: *L. Piso tribunus plebis legem primus de pecuniis repetundis Censorino et Manilio consulibus tulit* (Cic. Brut. 106.6) e ainda: *Nondum centum et decem anni sunt, cum de pecuniis repetundis a L. Pisone lata est lex* (Off. 2.75.10). Em tradução: “Lúcio Pisão, quando tribuno da plebe, foi o primeiro a fazer uma lei sobre o peculato, sendo cônsules Censorino e Mânlio” e “Ainda não há cento e dez anos que Lúcio Pisão fez a lei sobre o peculato”. Outras leis sobre o mesmo caso se fizeram posteriormente. Mas foi nesta que teve origem o arcaísmo *repetundis*.

⁸ “Carta ao Visitador Simão Martins”, Pequim, 12/1/1688, in Pereira (2011 I: 117).

⁹ “Carta ao Padre Superior”, Pequim, 11/2/1688, in Pereira (2011 I: 127); “Carta ao Padre Superior”, Pequim, 21/2/1688, in Pereira (2011 I: 128). Esta expressão é usada também na p. 245: “Carta ao Visitador Francesco Saverio Filippucci”, Pequim, 15/3/1689.

Quando se fala de recepção dos clássicos, no que respeita a temas literários, conceitos filosóficos e heranças linguísticas no Direito e nos mais variados aspectos de cultura, nunca poderemos esquecer o papel desempenhado pelos textos e autores medievais como possíveis veios de transmissão. No caso de *De Repetundis*, porém, há uma única ocorrência desta forma no latim pós-clássico (em Graciano, século XII), preterida pela forma *repetundarum* (*actio, actiones, reus, iudicium, crimen, poena repetundarum*), que conta com cerca de três dezenas de ocorrências, o que joga em favor de que Tomás Pereira conheceu a expressão numa fonte clássica, ou nas suas aulas do curso de Humanidades. Outro argumento, não menos significativo, é que Cícero usa apenas uma vez *repetundarum*, contra quarenta e sete ocorrências de *de repetundis*.

3. *Sunt multa fucis illita*¹⁰. Admite-se, por princípio assente, que a reminiscência, mais do que uma leitura recente, está na base da activação, em determinado momento, de uma memória antiga. Assim poderia ter sucedido com o verso *Sunt multa fucis illita*, lançado, sem identificação de autor e ligeiramente alterado, no meio de uma narrativa – “*Multa sunt fucis illita*, que se purgão com o tempo nem a Rethorica as pode escurecer”¹¹. Este ponto de vista poderia ser confirmado com o facto de que a expressão “se purgão com o tempo”, extraída do mesmo poema, esconde, por sua vez, uma reminiscência implícita, em forma de glosa, do verso contíguo ao anterior: *Quae luce purgentur tua*¹².

Um pequeno retoque no poema, com a substituição de “com a tua luz” por “com o tempo”, faz que esses dois versos gerem um sentido que enquadra, não já o dealbar da aurora, mas o bem menos poético desfazer das intrigas, que nem a retórica pode obnubilar. É evidente que a operação da reminiscência não procede, neste caso, por simples actualização de uma memória antiga, mas desvia e transforma, por metaforização, o sentido original.

Indo um pouco mais além nesta análise, acrescentamos a estas observações que o autor é um poeta do século IV, Prudêncio, conhecido e admirado por aliar o classicismo mais lídimo aos temas de origem cristã. Assim acontece, de facto, na primeira estrofe do poema citado por Tomás Pereira:

¹⁰ Prudentius, *Carmina* (II. Himnus Matutinus), v. 59 (PL 59: 790).

¹¹ “Carta ao Visitador Francesco Saverio Filippucci”, Pequim, 10/4/1688, in Pereira (2011 I: 149).

¹² Prudentius, *Carmina* (II. Himnus Matutinus), v. 60 (PL 59: 791).

*Nox, et tenebrae, et nubila
Confusa mundi, et turbida,
Lux intrat, albescit polus,
Christus venit, discedite*¹³
Ó noite, trevas e nevoeiros,
Coisas do mundo confusas e turvas,
A luz vai entrando, alvorece o firmamento,
Cristo vem: ide-vos embora,

em que o motivo da “aurora dos róseos dedos”, aparece lado a lado com o de “Cristo luz do universo”. Vejam-se os exemplos, entre muitos outros, de Lucrécio, Vergílio, Ovídio, Séneca, remetidos para nota¹⁴.

Nesses versos encontram-se os tópicos e o vocabulário — e a tonalidade poética — em que mergulha a poesia de Prudêncio, embora cristianizada. E assim, por ela, embora não exclusivamente, chegou aos autores formados nos colégios jesuítas a influência indirecta da literatura clássica. Daqui nasce a verificação imediata de que a obra de Prudêncio foi uma espécie de reserva literária onde os autores posteriores se abasteceram de tópicos da literatura clássica. E, o que dizemos de Prudêncio, podemos afirmá-lo em geral dos Santos Padres, cuja educação foi plasmada desde a infância pela escola pagã. Tomamos, como exemplo disso, o verso citado por Tomás Pereira. Onde o terá lido? Numa edição da obra de Prudêncio? Pode ser. Em todo o caso, ao ler o breviário, recitava-o todas as quintas-feiras no ofício de Matinas. Não admira, portanto, que ele lhe ocorra espontaneamente no acto da escrita.

Em suma, a leitura dos textos patrísticos e litúrgicos foram, sem dúvida, uma das fontes de que derivam tantas e tantas referências aos clássicos que se encontram nos sermões, nos livros de espiritualidade e na literatura de toda a espécie em língua portuguesa. Um verso de Vergílio, de Ovídio, de Plauto ou de Terêncio, umas linhas de Cícero, de Séneca, ou de Salústio não significam, necessariamente, que derivem da leitura directa do autor ou da obra citada.

¹³ Prudentius, *Carmina* (II. Himnus Matutinus), vv. 1-4 (PL 59: 785).

¹⁴ Cf. Apuleio: *Aurora roseum quatiens lacertum caelum inequitabat* (Apul. Met. I.1.1); Lucrécio: *primum aurora nouo cum spargit lumine terras* (Luc. 2.144). Ovídio: *effulget tenebris Aurora fugatis* (Ov. Met. 2.144); *nox ibi consumpta est; aurora rubescere primo* (Ov. Met. 3.600); *lutea mane uidet pulsus Aurora tenebris* (Ov. Met. 7.703); *Nox abiit, oriturque aurora* (Ov. Fast. 4.721); Séneca: *lam uaga caelo sidera fulgens Aurora fugat, / surgit Titan radiante coma* (Sen. Oct. 2); *aut redit a nobis Aurora diemque reducit*; Vergílio: *aut redit a nobis Aurora diemque reducit* (Verg. G. 1.249); *Aurora polo dimouerat umbram* (Verg. A. 4.7).

4. *Dea Venus, Deus Iupiter*. Onde quer que se instalasse uma comunidade missionária de jesuítas, promovia-se o ensino de crianças e jovens. Na China temos notícia da existência de um colégio de que Tomás Pereira foi Reitor. Os programas e os conteúdos enquadravam-se no espírito da *Ratio studiorum*, com uma parte substancial atribuída ao ensino das humanidades clássicas, língua, história e mitologia, como forma de apetrechar os alunos com os conhecimentos necessários à compreensão da cultura da sua própria época. Mas Tomás Pereira entende que há certos conteúdos que não devem ser ensinados à juventude chinesa, como é o caso da mitologia:

nos livros se imprime, ensina, e perora, Dea Venus, Deus Iupiter [Deusa Vénus, Deus Júpiter] etc.¹⁵; acontecendo muitas vezes os meninos enganados crerem o são: mas nem por escândalo pusilorum [dos pequeninos], se dão por obrigados os Mestres a raspar os tais nomes, nem de os explicarem cada vez que nisso fallam. Outros muitos semelhantes exemplos deixo a Vossa Reverencia. Melhor seria todavia de nam haver as tais letras, ao menos pera nam dar occasiam, aos que de tudo fazem peçonha¹⁵.

Mau grado as reservas de Tomás Pereira, que receava que os mais jovens viessem a acreditar que as divindades pagãs eram deuses a sério, o certo é que os seus nomes não eram raspados dos livros; e mau grado a sua opinião de que deviam ser eliminados muitos outros aspectos semelhantes, continuou a existir o ensino de “tais letras”, isto é, de tais conteúdos, que eram os da cultura clássica. Note-se que as reservas de Tomás Pereira relativamente ao ensino da mitologia não foram tão fortes que o coibissem de usar a fórmula *Deo optimo maximo*¹⁶, de origem mitológica, para se referir a Deus.

5. *tantae molis erat*¹⁷. Hemistíquio do verso 33 do canto primeiro da *Eneida*, desde muito cedo passou a ser usado como provérbio ou sentença, para caracterizar uma tarefa ou empreendimento de grande dificuldade. Cassiodoro considera este verso como uma *perfecta sententia*¹⁸. O seu uso como provérbio está documentado nos princípios do século XII em Guilherme de Malmesbury: *tantae molis erat liberari posse principes*¹⁹. Este é mais um daqueles casos em que é difícil determinar se a influência que prevaleceu na escrita de Tomás Pereira foi a reminiscência da leitura da *Eneida* ou o uso de um provérbio da linguagem corrente. Talvez as duas coisas.

¹⁵ “Carta ao Visitador Francesco Saverio Filippucci”, Pequim, 8/11/1688, in Pereira (2011 I: 192).

¹⁶ “Carta ao Superior dos Agostinianos”, Pequim, 16/11/1688, in Pereira (2011 I: 204).

¹⁷ “Carta ao Visitador Francesco Saverio Filippucci”, Pequim, 4/3/1689, in Pereira (2011 I: 241).

¹⁸ *De Orthographia*, PL 70: 1242.

¹⁹ *Historiae novellae*, PL 179: 1434.

6. *Dabit Deus his quoque finem*²⁰. Também este segmento de um verso da *Eneida* estava destinado a ser assumido em modo religioso pela espiritualidade cristã. A sua mensagem é um apelo à resistência na adversidade e à esperança de que o socorro divino há-de chegar. A mensagem de Vergílio é de facto muito sugestiva:

*O socii (neque enim ignari sumus ante malorum),
o passi graviores, dabit deus his quoque finem*²¹.
Ó Companheiros, pois não é de agora que conhecemos a desgraça,
Ó vós que suportastes outras mais graves: também a estas deus porá termo.

Houve um monge cisterciense que fez um centão com os versos 203, 207, 199, 204, 205, por esta ordem. O resultado é o seguinte:

(203) *Forsan et haec olim meminisse juvabit.*
(207) *Durate et vosmet rebus servate secundis.*
(199) *O passi graviores, dabit Deus his quoque finem*
(204) *Per varios casus per tot discrimina rerum,*
(205) *Tendimus in Latium, sedes ubi fata quietas*²².

Daqui se tiravam belos temas para um sermão em que *Tendimus in Latium* podia ser interpretado como a caminhada espiritual para a Jerusalém Celeste. Encontrámos um bom exemplo deste tipo de leitura cristianizada da *Eneida* no centão de Faltónia Proba, séculos IV-V²³. Tomás Pereira insere-se nesta tradição de leitura a *lo divino*. É muita provável que a leitura que fez do texto da *Eneida* tenha sido comentada com uma interpretação deste género.

7. *se oleum, et operam perdidisse*²⁴. Esta sentença corresponde, sem dúvida, a uma deixa de uma personagem de Plauto: *ego et oleum et operam perdidit*²⁵. Mais uma vez estamos perante uma aparente dependência directa de Plauto, que era estudado no curso de Humanidades. Mas mais uma vez se nos depara a evidência ou, pelo menos, a possibilidade de não ocorrer a Tomás Pereira senão que está a usar um provérbio vulgarizado como tal, que já o era na Antiguidade e continuou a sê-lo na latinidade do Renascimento²⁶.

²⁰ “Carta ao Visitador Francesco Saverio Filippucci”, Pequim, 18/3/1689, in Pereira (2011 I: 251).

²¹ Verg. A. 1.199-200.

²² *Cantica Canticorum: Cum duobus Commentariis plane egregiis, altero venerabilis Patris F. Thomae Cisterciensis monachi; altero longe reverendi cardinalis M. Joannis Halgrini ab Abbatisvilla*. PL 206: 167.

²³ *Accipite ergo animis: quae vos a stirpe parentum / Prima tulit tellus, eadem vos ubere laeto / Accipiet, revocate animum moestumque timorem / Mittite, jam vosmet rebus servate secundis*. (Proba, *Centones Virgiliani*, PL 19: 803).

²⁴ “Carta ao Visitador Francesco Saverio Filippucci”, Pequim, 16/5/1689, in Pereira (2011 I: 289).

²⁵ *Poenulus*, 332.

²⁶ Cf. Faustino Arévalo, *Isidoriana: oleum et operam [...] perdidit* (PL 81: 265).

8. *hoc opus, hic labor*²⁷. Encontra-se em Vergílio, no contexto da descida aos infernos. Descer é fácil. A entrada está aberta dia e noite. Sair, porém, é muito difícil: *hoc opus, hic labor est*²⁸. Só a uns poucos é dado, entre os quais “os que uma ardente virtude guinda até às etéreas regiões”: *quos [...] aut ardens euexit ad aethera uirtus*²⁹. Estava aqui lançado o mote para uma série de comentários de autores cristãos, no sentido da exaltação de uma vida de luta e de combate espiritual que é necessário travar para alcançar a vida eterna³⁰. Foi assim que esses versos de Vergílio foram lidos e relidos de geração em geração. Ovídio também usa *hoc opus, hic labor est*: mas só o facto de ser um verso da *Ars Amatoria* (I, 453) e não possuir a densidade humana de contexto da *Eneida* é uma justificação suficiente para não ser citado. Registemos, no entanto, que há uma longa série de ocorrências, sem outro enquadramento que não seja o de uma simples dificuldade, digamos, banal. Com estas utilizações, que são muitas, *hoc opus, hic labor est* passou a ser citado sem qualquer referência que o remeta para Vergílio ou para Ovídio. E, neste caso, estamos, mais uma vez, perante um verso que, perdendo a conotação do seu contexto original, passou a ter apenas um significado lexical. É esta a forma como é utilizado por Tomás Pereira. Há contudo uma condensação de ocorrências de versos ou fragmentos de versos de Vergílio, que não poderá deixar de nos conduzir à conclusão de que tal frequência pode resultar do facto de a obra vergiliana, principalmente a *Eneida*, fazer parte dos programas de ensino. Aos já citados, acrescentamos: *uia diuidit inuia*³¹, *apparent rari nantes*³², *nomen de nomine fingo*³³ (reminiscência de Tomás Pereira: *qui nomen de nomine dedit*³⁴), *intenteque ora tenebant*³⁵ (adaptação de Tomás Pereira: *intenteque ora tenentes*³⁶); *sic paruis componere magna solebam*³⁷ (Tomás Pereira: não conuem *paruis componere magnos*³⁸).

²⁷ “Carta ao Visitador Francesco Saverio Filippucci”, Pequim, 12/10/1690, in Pereira (2011 I: 404).

²⁸ Verg. A. 6.129.

²⁹ Verg. A. 6.130.

³⁰ Cf. Lactância, *Divinarum Institutionum* liber VI (PL 6: 723); Esmaragdo, *Summarium in epistolas et evangelia* (PL 102: 578; 586); Pedro Damião, *Sermones* (PL 144: 549); João de Salisbúria, *Polycraticus* (PL 199: 547); Tomás Cisterciense, *Commentaria in Cantica canticorum* (PL 206: 548).

³¹ Verg. A. 3.383.

³² Verg. A. 1.118; Pereira (2011 II: 67).

³³ Verg. A. 3.18.

³⁴ Pereira (2011 II: 72).

³⁵ Verg. A. 2.1.

³⁶ Pereira (2011 II: 91).

³⁷ Verg. *Ecl.* 1.23.

³⁸ Pereira (2011 II: 85).

9. *Latinitati operam dabat*³⁹. Por uma informação de Tomás Pereira, sabemos que um chinês, filho de pais cristãos convertidos desde há muito tempo, frequentou o curso de Humanidades no seminário de Macau, antes do seu ingresso na Companhia. Nascera em 1667. Ao fazer-se jesuíta em 1685 – andava pelos 18 anos –, tomou o nome de Francisco Xavier, o apóstolo do oriente. Estudou teologia com os Jesuítas, em Cantão. “Não ensinou”⁴⁰.

A mesma informação corrobora a importância que o seminário de Macau, a funcionar também em regime de colégio, teve na formação de crianças e jovens que não se destinavam à carreira eclesiástica. Do irmão Tomé da Cruz, diz Tomás Pereira que “viveu em Macau desde criança e aí, tendo sido educado no Seminário, aprendeu as Humanidades Latinas e, na Companhia, Teologia moral”⁴¹.

Mas esta referência às “Humanidades Latinas”, aliada à observação de que o Padre Francisco Xavier “não ensinou”, facto negativo na sua carreira, evidencia a importância que o magistério dos jesuítas tinha na evangelização e na implantação das *litterae humaniores*. A carência dessa base cultural era sentida como o principal obstáculo a ser vencido. O não saber latim nem português foi o principal motivo que levou a que o irmão Domingos Lo-sei-me fosse excluído da ordenação sacerdotal.

10. *Ab orbe condito*⁴². É, com toda a evidência, uma expressão decalcada de *Ab urbe condita* de Tito Lívio. Não foi inventada por Tomás Pereira, pois já se encontra em Orósio: *ab orbe condito usque ad urbem conditam*⁴³. No entanto, tê-la-ia associado mais a Tito Lívio, que lera em excertos no curso de Humanidades, do que em Orósio que provavelmente nunca lera.

11. *lippis et tonsoribus notum*⁴⁴. É um arranjo do verso de Horácio: *omnibus et lippis notum et tonsoribus esse*⁴⁵, que prevaleceu como provérbio, mas que Tomás Pereira conheceu no curso de Humanidades, onde o Horácio das sátiras era objecto de leitura e comentário. Como provérbio, usava-se também uma forma em que *notum* era substituído por *patet* (ou por *claret*), como se lê numa carta de Tomás Becket do século XII: *cum veritas perspicua sit, et ut dici solet, lippis et tonsoribus patens*⁴⁶.

³⁹ “Carta ao Padre Thyrsus Gonzalez”, Pequim, 30/8/1693, in Pereira (2011 I: 566).

⁴⁰ *Nihil docuit* (Ibid., 566).

⁴¹ “degit Macao; ibique in Seminario educatus, latinitatem; et in Societate Theologiam moralem didicit”: “Carta ao Padre Geral Thyrsus Gonzalez”, Pequim, 30/08/1693, in Pereira (2011 I: 568).

⁴² “Carta a Giovanni Francesco Nicolai de Leonissa, O.F.M.”, Pequim, 8/10/1693, in Pereira (2011 I: 581).

⁴³ *Historiae* (PL 31: 669).

⁴⁴ “Carta a Giovanni Francesco Nicolai de Leonissa, O.F.M.”, Pequim, 8/10/1693, in Pereira (2011 I: 586).

⁴⁵ *Sermones*, I, 7, 3.

⁴⁶ Sancti Thomae Cantuariensis Archiepiscopi *Epistolae* (PL 190: 637).

12. *Risum teneatis, amici*⁴⁷. Esta citação confirma que as de Horácio, como a anterior, terão sido feitas por influência directa da leitura da sua obra. O verso completo faz parte da frase de abertura da *Arte Poética*, frase que termina numa interrogação:

*Humano capiti ceruicem pictor equinam
iungere si uelit et uarias inducere plumas
undique conlatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici?*⁴⁸

Se um pintor quiser a uma cabeça humana
Unir um pescoço de cavalo e revestir de penas variadas
Membros reunidos daqui e dali, de sorte que, sem beleza,
Remate em hediondo peixe o busto de formosa mulher,
Acaso, amigos, chamados a ver a pintura, dominareis o riso?

O contexto é muito preciso: o ridículo de uma obra de arte sem coerência entre os elementos que a compõem. Por seu lado, o contexto em que Tomás Pereira usa esta mesma expressão conserva, do original, a ideia da incoerência de uma situação sem pés nem cabeça. Mas o caso que refere é grave. Não é para rir, como em Horácio. O que o jesuíta pede ao interlocutor é que não o tome com ligeireza. Deste modo, o *teneatis* da interrogativa potencial horaciana passa a ter valor imperativo: “Retende o riso, Amigos”.

Sem outro comentário, registre-se que a *Arte Poética* volta a ser citada em outro contexto: *Parturient montes, nascetur ridiculus mus*⁴⁹, com o que se confirma a recorrência de determinadas obras que eram objecto de leitura e estudo no curso das Humanidades Latinas.

13. “Syrtes, que a fabulosa antiguidade cantou, ou (dizendo melhor) chorou, serem ineuitaveis à furtuna, sem desestrada, ruina. O a que nem de Hercules o esforço se atreuia [...]”⁵⁰. Esta, será porventura, a reminiscência clássica de maior amplitude e interesse de entre todas as que detectámos na obra de Tomás Pereira. É de facto a única em que se apresenta como escritor em vias de lançar mãos à redacção da narrativa da

⁴⁷ “Parágrafos de algumas cartas do Padre Vice-visitador Tomás Pereira para o Padre Visitador Francisco Nogueira”, Pequim, 1693, in Pereira (2011 I: 674).

⁴⁸ Hor. *Ars* 1-5.

⁴⁹ Hor. *Ars* 139. Pereira (2011 II: 35).

⁵⁰ “Relação da jornada que o Padre Tomás Pereira fez à Tartária, no ano de 1685, com o Imperador Kangxi”, Pequim, 1686, in Pereira (2011 II: 19).

viagem que fez aos Montes da Tartária. Pela referência às monstruosas Syrtis, Cila e Caríbdes, que a Antiguidade Clássica cantou, o leitor é levado a evocar um cenário épico, descrito, entre outros, por Homero, Vergílio e Apolónio de Rodes⁵¹. Uma evocação concreta é dedicada a Hércules, que segundo uma lenda tardia atravessou o estreito de Messina, levando consigo os bois de Gérion, alguns dos quais foram engolidos por Cila. Uma outra evocação, muita velada – “serem ineuitáveis à fortuna, sem desestrada, ruína” –, remete-nos para a *Odisséia*:

τῇ δ' οὐ πῶ ποτε ναῦται ἀκήριοι εὐχετόωνται
παρφυγείν σὺν νηΐ· [...]⁵²

Nunca os nautas em tempo algum conseguiram
Escapar, com os navios, sem ruína [...].

Ao contrário de muitas outras alusões aos clássicos, esta manifesta uma intenção literária evidente. Tomás Pereira, ao situar o leitor no ambiente da épica clássica, pretende por um lado, objectivamente, avisar o leitor, fingindo que lhe pede desculpa, de que este seu escrito é uma obra elaborada com intenções literárias e que, por isso, assume o risco de ser mais profusa em episódios e descrições demorados, para atrair a atenção e o interesse pela leitura. Sem entrar em pormenores de análise, há, de facto, nesta narrativa de viagem, quadros e episódios de grande valor no género, como por exemplo aqueles em que se descreve a muralha da China⁵³ ou uma cena de caça⁵⁴, que se remetem para nota.

⁵¹ Respectivamente: Hom. *Od.* 12.73-123; Verg. *A.* 3.419-432, 548-567; A. R. 789-s.; 825s.

⁵² Hom. *Od.* 12.98-99.

⁵³ Tomás Pereira (2011 II: 21): “No *que* eu aqui mais me deteria, se não andasse já em *muitos* livros a fama de 300 legoas de grossos muros; a qual, ainda que estima grandesa (e *com* resão) *muito* mais admiraria se, uendo o *que* eu ui, houuesse de contar não tresentos; mas em seu lugar novecentos (*que* tantos são) *com* os rodeyos, que fasem por pernascos inacessiuéis, *com* incruel numero de baluartes a cada passo semeyados, *que* parece mais *pera* assombro de grandesa, e não grandesa serem feitos. *Porque* a nehum uso militar podem seruir. As quais noticias se não acharão em outras relaçoins, por serem de relação, e não uista. De sorte *que* se podem diser muros contra as aves, et (alargando-me *muito*) contra feras; por serem tais os pernascos sobre *que* estão fabricados; *que* so cabras, et *com* *difficuldade*, poderão achar caminho; mas não nehuá outra fera.”

⁵⁴ Tomás Pereira (2011 II: 28): “Nesta rede uareduora se achão teixugos, gatos cheirosos, rapozas, lobos, cabras do mato, e ouelhas *com* uariiedade; geualiz; gazellas corças, damas e veyados *com* distinção em cantidade. Tigres não poucos, *com* quem o Emperador tem tal antipatia, *que* *com* *difficuldade* o deixa senão morto. Leua a este fim armas conuenientes; e dous canhõesinhos, *que* adonde quer *que* chega a acompanhão. Se aconteesse hauer rio; leua barcas sufficientes, *que* desfeitas em pedaços, as acarretão camellos; e *in actu oculi* [num abrir e fechar de olhos] encaixadas entre sy; se ue pesca, o *que* ainda pareesse caça”.

Conclusão

*Graecia mendax audet in Historia*⁵⁵. Juvenal e os poetas satíricos genericamente tiveram as simpatias dos pregadores, por fornecerem muitas vezes exemplos e frases de conteúdo moralizante. O padre António Vieira, contemporâneo, um pouco mais velho, de Tomás Pereira, cita Juvenal em um dos seus sermões, pregado na Baía em 1684⁵⁶; pela mesma altura, antes de 1688, Tomás Pereira, escrevendo em Pequim, também cita Juvenal. Ambos poderiam dizer da sua leitura de Juvenal o que Vieira em 1673 escreveu, referindo-se a Marcial: “Folgava de dar àquele poeta alguns quartos de hora subsecivos”⁵⁷. Na Ásia ou na América, um jesuíta lia os poetas latinos e mantinha viva a herança clássica. Ambos citam versos contíguos da Sátira X: Vieira os versos 171-172, Pereira os versos 173-174. Ao lermos o início do poema:

*Omnibus in terris, quae sunt a Gadibus usque
Auroram et Gangen, pauci dinoscere possunt
uera bona atque illis multum diversa, remota
erroris nebula*⁵⁸

Em todas as terras, de Gades até ao
Nascente e ao Ganges, poucos podem
Conhecer o verdadeiro e o muito diverso dele,
As longínquas névoas do erro,

torna-se claro que o tema proposto por Juvenal constitui os primeiros passos de toda a vida ascética: o discernimento do bem e do mal, que conduz a uma opção de vida. Estes versos podiam ser o tema da primeira colação pregada a um noviço no dia do seu ingresso na vida religiosa.

A análise feita identifica algumas linhas paradigmáticas do cruzamento da cultura clássica, enquanto lastro sociológico e literário, com a vivência espiritual e religiosa do século XVII. O ensino jesuítico assegurou a leitura e a divulgação dos clássicos pelas mais longínquas paragens. A formação humanística com base nos textos greco-latinos foi assumida como

⁵⁵ Juv. 10.174. Cf. “Tratado do Budismo Sinico”, s.l. anterior a 1688, in Pereira (2011 II: 44).

⁵⁶ “Lá disse o Poeta: *Mors sola fatetur quantula sint hominum corpuscula*” (Juv. 10): P. António Vieira, *Palavra de Deus empenhada, e desempenhada: empenhada no Sermão das exéquias da Rainha N.S. Dona Maria Francisca de Saboya*. Lisboa: Miguel Deslandes, 1688, § III.

⁵⁷ *Cartas do Padre António Vieira*, coordenadas e anotadas por J. Lúcio de Azevedo, tomo segundo. Lisboa: Imprensa Nacional (1971: 620).

⁵⁸ Juv. 10.1-4.

alicerce em que assenta a fé cristã. A componente racional e científica da filosofia, o raciocínio lógico, de que tanto se gloriava Tomás Pereira, constitui-se como a principal arma de combate contra a superstição e a idolatria. Mas os clássicos proporcionavam também os princípios de uma filosofia moral que servia de enquadramento laico da moral cristã. Um dos pontos que ressalta com maior evidência é que missionários e pregadores concorreram para manter os antigos entre os modernos, como modelos de es-crever, de pensar, de viver e de morrer.

Referências Bibliográficas

Cullhed, Sigrid Schottenius (2015). *Proba the Prophet, The Christian Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba*. Leiden: Brill.

Espírito Santo, Arnaldo do e Cristina Costa Gomes (2012). “Tomás Pereira – Latinist”. In *Europe-China. Intercultural Encounters (16th-18th Centuries)*, ed. Luís Filipe Barreto. Lisbon: Centro Científico e Cultural de Macau, pp. 249-262.

Gomes, Cristina Costa (2010). “Tomás Pereira – Family and Training in Portugal”. In *Tomás Pereira, S.J. (1646-1708)*, ed. Luís Filipe Barreto. Lisboa: Centro Científico e Cultural de Macau, pp. 33-41.

— (2013). “Novas da Corte de Pequim: “ao correr da pena” de Tomás Pereira (1646-1708)”. *Colóquio /Letras*, 184: 9-21.

Gomes, Cristina Costa e Isabel Pina (2013). “Um ‘curioso de mãos’: Tomás Pereira, artífice na Corte de Kangxi”. In *Vir bonus peritissimus aequae. Estudos de homenagem a Arnaldo do Espírito Santo*, ed. Maria Cristina Pimentel e Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, pp. 817-824.

Migne, J. P. (1844-1865). *Patrologiae cursus completus. Patrologia Latina*. Paris.

Pereira, Tomás (2011). *Obras*, Vol. 1 e 2, coord. de Luís Filipe Barreto, introd. às cartas latinas e trad. de latim para português de Arnaldo do Espírito Santo, leitura, transcrição e notas de Cristina Costa Gomes, Isabel Murta Pina e Pedro Lage Correia. Lisboa: Centro Científico e Cultural de Macau.

Pina, Isabel (2010). “From Lisbon to Beijing”. In *Tomás Pereira, S.J. (1646-1708)*, ed. Luís Filipe Barreto. Lisbon: Centro Científico e Cultural de Macau, pp. 185-202.

Wardega, Artur K. e António Vasconcelos de Saldanha, eds. (2012). *In the Light and Shadow of an Emperor. Tomás Pereira, SJ (1645-1708), the Kangxi Emperor and the Jesuit Mission in China*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

As margens do texto e a herança clássica: a segunda edição de *O Feliz Independente* (1786) de Teodoro de Almeida

Zulmira Santos*

No sentido em que um texto também incorpora as suas margens, o estudo do respectivo aparato, declinado em prólogos, dedicatórias ou censuras, tem vindo a merecer a atenção da investigação orientada para os séculos XVI-XVIII, valorizando a história das edições, as formas de circulação, as relações, por vezes complexas e muito difíceis de avaliar, com outros textos contemporâneos ou não, no sentido do diálogo com a herança literária e cultural. Esta diversidade acaba por convocar um leque de formas de pensar o problema, que se estende da materialidade textual às estratégias de busca de promoção ou propaganda de círculos literários, em que o prestígio e a fama se revestem de um peso muito específico na economia do sistema de produção cultural do tempo¹. Deste modo, tem-se procurado recentrar a “materialidade” dos enunciados paratextuais, evidenciando como a “leitura” de um texto, restituído ao seu contexto, pode “capitalizar” saberes, pelo estudo das circunstâncias, condicionalismos e modalidades de publicação, das exigências das instituições que regem a produção literária ou, ainda, de problemáticas mais directamente dependentes da questão da leitura e dos

* Universidade do Porto, CITCEM | zcoelho@letras.up.pt

¹ Resumem-se neste primeiro ponto algumas das considerações explanadas em Zulmira C. Santos e Inês Monjardino Nemésio (*Estúdios Portugueses*, no prelo).

leitores². Considerando apenas a prosa de ficção dos séculos XVII-XVIII, em Portugal, justamente a tipologia discursiva em que se inscreve *O Feliz Independente* (1779) do oratoriano Teodoro de Almeida, objecto desta breve reflexão, procuraremos problematizar um conjunto de questões que reinscrevem esta produção numa complexa rede de relações e referências que, dentro do sistema literário do tempo, poderão ser estudadas a partir do aparato paratextual. Os paratextos — do prólogo ao leitor, da responsabilidade de autores e também de editores, sobretudo quando se trata de edições que não a primeira, às “Dedicatórias” e, muitas vezes, até às diferentes “censuras” — transformam-se no lugar privilegiado das justificações legitimadoras, aduzindo argumentos mais “literários”, no sentido, por exemplo, do prestígio que envolve a aptidão de “saber contar”, ou de cariz tendencialmente moralizante, evidenciando a capacidade “performativa” de tais narrativas no quadro de um “disciplinamento” social para o qual idealmente contribuiriam.

1. As margens de *O Feliz Independente*

Assumindo o relevo que as “margens” ou a “periferia” (Santoro e Tavoni, eds. 2005) dos textos comportam, na história da sua circulação e percursos de leitura, gostaria de examinar-se-á *O Feliz Independente* precisamente nessa dimensão de enquadramento paratextual, focando a diferença entre a primeira e a segunda edições, do ponto de vista de uma validação literária que, ao sabor do tempo, se escora no relevo concedido aos modelos da Antiguidade Clássica.

O Feliz Independente ou arte de Viver contente em quaesquer trabalhos da vida representa, como é sabido, a primeira incursão do oratoriano Teodoro de Almeida (1722-1804) na prosa de ficção. Publicada pela primeira vez em 1779 — T. de Almeida havia regressado de um longo e forçado exílio em França e na Sabóia³ —, a obra foi redigida durante esse período e permitiria “ler”, seguramente, ao público contemporâneo, em clave testemunhal, o relato de uma amarga experiência marcada pela mão de Pombal. Neste sentido, haverá que olhar o texto não apenas como “narrativa” — e, nessa moldura, uma obra mais sobre o debatido tema da “Felicidade”, que o enquadramento filosófico das Luzes recuperou quase como um *leitmotiv* inspirador de todas as reflexões sobre o progresso

² Para além da bibliografia de âmbito ibérico, sobretudo Cayuela (1996), Arredondo, Civil e Moner, eds. (2009), v. Paoli (2009), Bossuyt *et al.*, eds. (2008), Santoro e Tavoni, eds. (2005) e Terzoli, ed. (2004).

³ Domingues (1994) e Santos (2007).

dos povos e das nações —, mas também como um texto cuja redacção e condicionalismos de circulação traduzem formas de funcionamento da publicação e reedição de obras na segunda metade do século XVIII. Teodoro de Almeida, conhecido autor da obra de divulgação científica *Recreação Filosófica* (1751-1800), até à data da primeira edição de *O Feliz Independente* com sete volumes publicados, fez parte de um grupo que Sebastião José de Carvalho e Melo mandou afastar da corte em 1760⁴. Vários têm sido os motivos alegados, mas tem-se aceitado que a razão mais próxima se prende directamente às consequências dos pareceres contrários à publicação do tratado “regalista” de Inácio Ferreira do Souto, *Tractatus de incircumscripita potestate regis* (1760) (Andrade 1966: 427-428), embora, e a questão está estudada, o acontecimento se possa inscrever num conjunto que coagula um conjunto de directrizes importantes da política pom-balina que, deste modo, anulou alguma “oposição” dentro da corte (v. Santos 2007).

Em 1768, tendo sido particularmente advertido de que Sebastião José se preparava para o mandar prender, Teodoro de Almeida abandonou o país, a partir do Porto, para onde tinha sido “desterrado” em 1760. Dirigiu-se para o norte de Espanha, depois para o sudeste francês, Bayonne, e aí parece ter decidido permanecer por razões que se prendem com o receio de efectuar nova viagem por mar. A uma primeira opção pela Holanda, onde já estava o Padre de Chevalier, que tinha integrado o número de congregados afastados da corte, T. de Almeida acabou por preferir o solo francês que o mantinha suficientemente afastado de Portugal, sem ter de submeter-se aos perigos de outra jornada. Muitas das informações de que hoje dispomos — e que têm como fonte principal o próprio T. de Almeida — provêm de um manuscrito que relata a fundação das visitandinas em Portugal, em 1784, guardado na Torre do Tombo⁵, e que, naturalmente, veicula o ponto de vista do autor, num esforço de orientação e fixação da memória. Ao longo dessas páginas, o oratoriano, numa prosa de teor providencialista, na esteira de outros “escritos de fundação” desta natureza, evidencia o carácter quase miraculoso da maior parte das peripécias e explica a estadia em França pela proximidade com Annecy, onde aliás esteve muitas vezes, sede maior da Ordem da Visitação, que trará para Portugal em 1784, depois de um longo período de negociações internas e externas. Almeida permaneceu em

⁴ A *Vida* de T. de Almeida regista que não “foi sem especial providência do Céu” que o oratoriano escapou “à horrível tempestade” que se abateu sobre os Távoras [Joaquim Dâmaso], “Vida do Padre Theodoro de Almeida da Congregação do Oratório de Lisboa, Fundador do convento das religiosas da Visitação de Santa Maria no sítio da Junqueira”, IANTT, ms. da Livraria 2316.

⁵ Transcrito em Santos (2007).

Bayonne e Annecy praticamente durante dez anos, tendo começado a equacionar a possibilidade de regressar a Portugal, depois da morte de D. José, em 1777, e da consequente queda em desgraça de Pombal. Tanto quanto se sabe, a partir de outra documentação, o processo de regresso não foi isento de complicações. Havia quem achasse que T. de Almeida se sujeitaria à prisão se voltasse, porque a fuga para França “havia sido um crime” (“Vida”, § 122).

Neste enquadramento, muito brevemente resumido, por já estar estudado, não deixa de ser curioso que o primeiro gesto editorial de T. de Almeida, ao regressar à pátria, seja a publicação de *O Feliz Independente*. Chegado a Lisboa em 1778, empenha-se na impressão do que apelida “poema em prosa”, cuja primeira edição teve lugar em 1779, em Lisboa, pela Régia Oficina Tipográfica, depois de um processo algo atribulado de concessão de licenças de publicação. O oratoriano procurava reencontrar e reequilibrar a sua posição no sistema de relações de sociabilidades de corte, retomando ligações anteriores, que tinham feito parte de sectores hostis a Pombal. Em todo o caso, a tarefa parece não ter sido fácil e as censuras prévias a *O Feliz Independente* patenteiam as dificuldades que terá encontrado quando, depois de quase dez anos de exílio, voltou à capital portuguesa. De ter em conta, naturalmente, que o texto de *O Feliz Independente*, cujo subtítulo explicitava uma “arte de viver contente em quaisquer trabalhos da vida”, não só remetia, para o público da altura, para as peripécias da vida do autor, em que a sombra de Pombal longamente se projectava, mas apresentava, também, um protagonista, Misseno, que, na Polónia do século XIII, voluntariamente tinha deixado de ser rei para encontrar a tranquilidade nos bosques da Silésia, evocando, seguramente, no contexto contemporâneo, o trajecto de Estanislau I Leszczyński (Lviv, 20 de Outubro de 1677–Lunéville, 23 de Fevereiro de 1766), “roi éphémère”, que por duas vezes tinha abdicado, conhecido também por ter sido, sobretudo quando duque da Lorena, grande divulgador da devoção ao Sagrado Coração de Jesus, de que Teodoro de Almeida se tornou, em Portugal, um incondicional apoiante, movimento que, de muitos modos, deveu muita da sua difusão à acção da Companhia de Jesus e mereceu, também, inúmeras críticas dos sectores de piedade ilustrada (Muratori-Philip 2005 e Menozzi 2001).

Embora o motivo central desta reflexão vise especificamente os paratextos que acompanham a segunda e mais conhecida edição de *O Feliz Independente*, procurando evidenciar como o recurso à Antiguidade Clássica se torna, ao gosto do tempo, uma forma de justificação e de legitimação “literária”, vale a pena apresentar e resumir

brevemente o conjunto de “censuras” que, na sequência do pedido de licenças para a publicação da primeira edição, obrigaram o autor a modificações notórias, traduzindo posições ideologicamente diversas, em termos de opções políticas e devocionais, das de Teodoro de Almeida e que acabaram por se projectar nos paratextos que acompanham a segunda edição, organizando-se como uma resposta de duplo objectivo, anulando, por um lado, os laivos de excessivo estoicismo e algum pretenso “peligianismo” patentes nessas censuras e respondendo, por outro, às críticas suscitadas pela primeira edição.

Como é sabido, Sebastião José de Carvalho e Melo alterou o esquema censório tripartido, que vigorou, embora não sistematicamente, desde finais do século XVI: à estrutura que integrava o Ordinário, o Santo Ofício e o Desembargo do Paço, o já então conde de Oeiras substituiu a Real Mesa Censória, criada em 1768, no contexto de um conjunto de medidas com amplas repercussões políticas e sociais. O reinado de D. Maria reformará a instituição em 1787, criando a Real Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros, que voltará ao esquema tripartido em 1794. As censuras a *O Feliz Independente*, datadas respectivamente de 28 de Janeiro e 6 de Maio de 1779, deixam transparecer, como atrás se acentuou, o carácter complexo do regresso de Teodoro de Almeida, mostrando como a apreciação de um texto dependia muitas vezes do conjunto de relações que censores e autores mantinham em sede de grupos cultos que, naturalmente, professavam diferentes posições políticas, religiosas, eclesiológicas e até devocionais. Desse ponto de vista, valerá a pena notar que as muitas vezes longas censuras, que justificavam pareceres de publicação negativos, ou apenas correcções a efectuar, traduziam ambiências complexas, que provam que a circulação de um texto se inscrevia em contextos de lógicas “clientelares”, com base em relações de sociabilidade e redes políticas e “literárias”, cuja identificação não depende apenas das dedicatórias ou prólogos. No caso particular de Teodoro de Almeida, o texto manuscrito, que está na base da edição de 1779, foi sujeito a duas longuíssimas censuras, com um texto apenso, assinadas nada menos que pelos eruditos e “pombalinos” Frei Luís do Monte Carmelo, Frei José da Rocha e António Pereira de Figueiredo, que claramente equacionam a possibilidade liminar de recusa do texto, se bem que, depois, se limitem a discutir questões de natureza teológica, apelando o teólogo António Pereira de Figueiredo, com toda a probabilidade o autor do texto, para o comentário da Bíblia escorado nos Santos Padres, numa manifesta posição de “piedade” “reguladamente” ilustrada, de matizes jansenizantes, claramente oposta à piedade “afectiva”, de cariz mariano e teor providencialista, professada por Teodoro de Almeida. A maioria das considerações centra-se na definição

de “Felicidade” e da forma de a alcançar, numa obra cujo título primitivo, “O Feliz por si mesmo”, consideram suspeito e perigoso. Embora não seja a análise destas censuras o objectivo primordial desta reflexão, vale a pena transcrever um dos últimos parágrafos da censura ao Tomo I:

Eu não refiro estes factos, com animo de mostrar, que faço o mesmo juízo da presente Obra intitulada O Feliz por si mesmo, ainda que nella nunca se falla da graça de Jesus Christo, nem da inspiração do Espírito Santo, absolutamente necessárias para conseguir a Felicidade da vida mortal e eterna. Digo, pois, que não me atrevo, ou tenho escrúpulo de aprovar esta obra, porque poderá ser perigosa entre catholicos illeteratos, agradável aos novos socinianos, pertinacíssimos Sectarios do Heresiarca Pelagio, e também aos libertinos, mais moderados, que negam a Revolução, e só admitem huma Religião natural, como já disse⁶.

Nas censuras redigidas para os Tomos II e III, o autor da primeira, atrás citada, indica, sobretudo na que respeita ao Tomo III, um conjunto de passagens a emendar para:

não se iludir o leitor com esta imaginaria filosofia, mas antes ficar assim levantada aquella ordem, a que sublimou a revelação e graça do divino Mestre deve o Author concluir esta obra com huma Protestação ou advertência em que diga desta ou semelhante forma. [...] Protesto que toda a doutrina, que nas trez partes desta obra se atribue à Luz da razão pelo discernimento de huma espécie de Filosofia, com que se ensina a seguir a Virtude a reprimir as paichões, fogir dos vícios, e pôr os meios de achar a felicidade independente do mundo e da Fortuna, tudo se deve entender conforme os sentimentos da nossa religião; isto he, não como presumirão os Stoicos, que podíamos por nós mesmos acenar com a verdadeira felicidade, mas sim que devemos ajustarnos à razão no recto procedimento das nossas obras, e imploramos em todas ellas o superior auxílio da graça de Jesus Christo, que he quem pode suprir a fraqueza da mesma razão: e que só ella, cooperando nós, he quem nos pode fazer felices neste mundo e eternamente benaventurados no futuro século⁷.

Teodoro de Almeida incorporou no seu texto da primeira edição algumas das alterações propostas, submetendo a modificações o manuscrito apresentado, e, sobretudo, alterou o título que, na primeira edição de 1779, passou de “O Feliz por si mesmo” a *O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna ou Arte de Viver Contente em Quaesquer Trabalhos*

⁶ ANTT, Real Mesa Censória, Caixa 11 (1779), doc. 2.

⁷ ANTT, Real Mesa Censória, Caixa 11 (1779), doc. 5

da *Vida*. Mesmo assim, a primeira edição recebeu inúmeras críticas e reparos originados quer pela antifolológica Dedicatória “Dedicado a Jesu Crucificado pelo Padre Theodoro de Almeida”, quer pela concepção do protagonista, Misseno, que alguns folhetos apelidaram de “Feliz Impertinente” ou “Dependente Feliz”⁸.

2. Do Prólogo como legitimação

Se examinarmos a segunda edição de *O Feliz Independente*, em 1786, encontraremos, face à primeira, modificações em aspectos que podem ser considerados do foro da “materialidade” do texto: mudanças na folha de rosto e, sobretudo, acréscimo de um “Discurso Preliminar Sobre o Poema do Feliz Independente por Antônio das Neves Pereira, Presbítero e Professor Régio de Retórica e Poética em Penafiel”, que, mais do que apresentar *O Feliz Independente*, parece responder, num intenso esforço de legitimação, às críticas ocasionadas pela primeira edição⁹. O rosto de 1786 comporta, assim, a anotação “Segunda Edição corrigida por seu Author, e accrescentada com Notas e com estampas”, anunciando mudanças, e já não integra a “dedicatória” a “Jesus Crucificado pelo Padre Teodoro de Almeida”, constante da versão de 1779. Para além destas alterações,

⁸ Santos (2001). As citações do prólogo serão feitas a partir da edição Almeida (2001). Apenas como exemplo o texto de Costa (1782). De notar, ainda, que nas amplas consequências muito polémicas da “Oração de abertura” que Teodoro de Almeida pronunciou na abertura da Academia das Ciências (4 de Julho de 1780), os vários folhetos que circularam não esqueceram *O Feliz Independente*: “Talvez se V. R. nunca sahisse de Lisboa não chairia na fragilidade, por não dizer petulância, de fazer publicar a sua insípida novela do Felis Independente, não somente cheio de languidos e frios quartetos, que provocão os estômagos dos que leem a náusea e vomito, como também de contos indecentes, como o da filha do Governador saindo fora de horas contra a obediência de seu Pay, e contra todas as leis do próprio decoro, a entreter-se amorosamente com niceno, o Heroi do Poema, a quem faz evadir ás fúrias do governador pelo plausível meio de o embarcar n’hum barco de cortiça, e por dentro duma cloaca desembocar livremente no Atlantico. V. R. quando urdio este conto, tinha sem duvida bem de memoria o que acontecera, não há muitos anos em a Cadea do Limoeiro de Lisboa” (“Carta que se escreveo ao P. Theodoro de almeida, sobre a Oração que recitou na Abertura da academia das Sciencias de Lisboa”, BNL, cod. Mss. 8058, fls 31 a 35, transcrita pela primeira vez em Ayres, 1927). Sobre a “Oração de Abertura”, v. Silva (2013).

⁹ Antônio das Neves Pereira (1753-1818) entrou na Congregação do Oratório a 9 de Fevereiro de 1793. Acompanhou T. de Almeida em muitas missões e ficou depositário de manuscritos e papéis. É também autor de um texto introdutório ao poema *Lisboa destruída* (v. Santos 2003). Escreveu ainda: *Ensaio sobre a Philologia portugueza por meio do exame e comparação da locução e estilo dos nossos mais insignes poetas que floresceram no seculo XVI* (inserto no Tomo V das *Mem. de Literatura*, pp. 1-151); *Exame critico sobre qual seja o uso prudente das palavras de que se serviram os nossos bons escritores dos seculos XV e XVI, e deixaram esquecer os que se seguiram até o presente*. Inserto no tomo IV das *Mem. de Lit. Port. da Academia das ciências*, pp. 339-446, e V, pp. 152-252; e *Mechanica das palavras em ordem á harmonia do discurso eloquente, tanto em prosa como em verso*. Lisboa: na Regia Officina Tipográfica, 1787.

no aparato paratextual, que se orientam para a resposta aos reparos recebidos, e que, aliás, como se registou, remontavam já às censuras prévias, T. de Almeida procedeu a alterações de algum relevo. Acrescentou gravuras, ampliou as notas explicativas – no Tomo I de sete passaram a quarenta e uma, no Tomo II de duas para trinta e três e no Tomo III, sem notas, incluiu vinte e três. À Sagrada Escritura, como fonte única, juntou notas de carácter histórico, citando frequentemente a *Histoire de Malthe* do Abbé Verthot e as *Anecdotes de Pologne* de François-Paulin Dalairac, recorrendo, ainda, a informações científicas, sobretudo no âmbito da Química, da Física e da Geografia, saberes que lhe eram familiares e onde dispunha de autoridade reconhecida. Talvez por isso mesmo, porque se movimentava em campo habitual para o divulgador científico que continuava a ser, sentiu necessidade da justificação da dimensão literária, que dominava bem menos. Desse ponto de vista, o “Discurso Preliminar” de A. Neves Pereira, talvez a principal alteração do aparato paratextual, funciona não apenas como valorização da obra, mas também como dispositivo ideológico que prende o texto ao campo “literário”, completando-o, como se a obra traduzisse uma gestão harmónica de todos estes saberes, permanecendo fiel à Sagrada Escritura, obviando acusações de excessivo estoicismo, e também à História, amplificando o efeito de verosimilhança e quase ostentando uma erudição científica que, contribuindo para o efeito de verdade, cortava cerce as amarras com efabulações evocadoras de novelas com escasso fio condutor. O texto tinha experimentado, desde as primeiras versões manuscritas, um conjunto de “metamorfoses”, feitas de esboços em verso rimado, cuja dificuldade rapidamente caucionou a escolha da forma “poema em prosa” que, na opinião do autor, em si conciliava as vantagens da simplicidade e transparência discursiva, tão caras ao discurso das Luzes, prevenindo a designação “novela”, feita eco de pecados contra a verosimilhança, típicos da ficção em prosa de Seiscentos, e da evocação, quase tópica, de perigosos contextos amorosos ou “lascivos”. Teodoro de Almeida não queria correr nenhum destes riscos. De resto, o prólogo que tinha escrito e que a edição de 1786, a segunda, e todas as outras preservaram, para além de registar que a codificação discursiva escolhida conservava “as leis da poesia [...] na liberdade da prosa”¹⁰, assumia retomar o “mesmo remedio” da obra *Tesouro de Paciencia*, “enganando” os leitores, “dourando-lhes as pirolas, ou pondo a doçura do mel na borda dos vasos, onde se lhe deviam ministrar as medicinas amargas”, recuperando um tópico de larguíssima repercussão e posteridade (Almeida 1768). Sublinhava, ainda, que pretendia

¹⁰ Almeida (2001: XVII): “e sacrificando á força, e energia dos argumentos, que devem ferir e prostrar, toda a beleza do metro, que só podia recear os sentidos, principiei de novo a obra; conservando porém as leis da poesia, que me erão convenientes, mas na liberdade da prosa; conforme antes de mim tinham feito alguns, e com sucesso feliz”.

que não “degenerasse” em “novéla” o que era “Poema”, acenando, como parece óbvio, ao contexto de apreciações negativas que o género ainda suscitava, do ponto de vista da teorização literária, pela falta de obediência às regras da verosimilhança, e do ponto de vista da dimensão moral, pelos perigos que escondia, no quadro das leituras femininas. Nas palavras de A. das Neves Pereira: “Mas não entra na ideia do poema épico o romance ou novela, pois que esta excede os limites da verosimilhança e do moralmente possível” (Almeida 2001: 50).

O facto de Teodoro de Almeida assumidamente ter tomado como modelo as célebres e editadíssimas *Les Aventures de Télémaque* (1699) de Fénelon — “Tomei por modelo o grande arcebispo de Cambray, no seu Telémaco, e outras obras do género, em que, com a suavidade do néctar encantador da poesia, se dão as máximas mais salutíferas dos costumes” (Almeida 2001: 35) — justificará, no Prólogo do autor, vindo da primeira edição, e, essencialmente, no adicionado “Discurso Preliminar”, as considerações que gravitam à volta da questão “poema em prosa”, procurando validação no recurso à tradição da épica na teoria e na prática de gregos e latinos. No início do século XVIII, este célebre e imitado texto de Fénelon tinha desencadeado uma polémica centrada na (in)conveniência da designação “poema épico em prosa”, motivando um “Discours sur la Poésie épique et excellence du poème Télémaque” de André Michel Ramsay (1686-1773) que passou a acompanhar as edições do texto a partir da versão de 1717¹¹. Ramsay, de confissão “protestante” (pai calvinista e mãe anglicana), recentemente convertido ao catolicismo — de resto foi baptizado por Fénelon e fez parte dos círculos quietistas de Madame de Guyon¹² —, recorre intensamente a uma argumentação escorada na tradição da Antiguidade Grega e Latina, conferindo ao texto, que previamente havia circulado quase clandestinamente, uma dimensão de “modelo” que as referências clássicas legitimavam:

¹¹ Sobre André (Andrew) Michel de Ramsay, v. Cherel (1970: 31-151). Sobre a questão da “mudança de estatuto” da obra, v. V. Jacques Le Brun (2009), cujas palavras se transcrevem: “Un changement capital dans le statut du livre de Fénelon interviendra après 1715, après la mort de l’auteur et celle de Louis XIV: en 1717, sera publiée à Paris, avec privilège, approbation et dédicace au roi, une édition rigoureusement établie, due aux soins du marquis de Fénelon, petit-neveu de l’archevêque. Une nouvelle époque s’ouvrait avec cette publication. Le *Télémaque* n’était plus une œuvre clandestine, mais un livre que l’approbateur présentait comme méritant ‘d’être traduit dans toutes les langues que parlent ou qu’entendent les peuples qui aspirent à être heureux’, comme un ‘poème épique, quoique en prose, [qui] met notre nation en état de n’avoir rien à envier de ce côté-là aux Grecs et aux Romains’. Désormais on ne compte plus les éditions, contrefaçons et traductions qui, en tous formats, se multiplieront tout au long du XVIII^e siècle”; cf. Grosperin (2009).

¹² Lebigre e Tronc (2009). Sobre Ramsay, também estudado como fundador da franco-maçonaria de rito escocês, v., por mais recente, Mansfield (2015).

“une fable racontée par un poete pour exciter l’admiration, et inspirer l’amour de la vertu, en nous représentant l’action d’un héros favorisé du Ciel, qui execute un grand dessein, malgré tous les obstacles qui s’y opposent”¹³. Como parece evidente, também um caso em que as “margens”, como em *O Feliz Independente*, “organizam” e condicionam a circulação e os protocolos de leitura do texto, na medida em que, respondendo a um contexto polémico anterior, desvendam ao leitor percursos que, inevitavelmente, contribuirão para que este o inscreva na moldura prestigiada de um regresso aos modelos da Antiguidade. As cronologias não são as mesmas: há que convir. Porém deverá notar-se que as primeiras décadas do século XVIII, em França, pelo que ao “Classicismo” diz respeito não se afastaram muito do que acontece, em Portugal, na segunda metade do mesmo século, com a constatação de que, no caso português, acentuar a dimensão de “regresso aos clássicos” comportava simultaneamente a adesão ao movimento das Luzes, em termos literários, e a repulsa pela “barrocas” práticas de escrita¹⁴. Estes “discursos preliminares”, de Ramsay e de António das Neves Pereira, encontram-se na valorização da matriz horaciana da *utilitas*, um dos grandes emblemas das “Luzes” — recorde-se, entre muitos outros factos, a tradução da *Arte Poética* de Horácio, dedicada a Sebastião José, publicada num belíssimo volume por Francisco José Freire em 1758¹⁵ —, se bem que Fénelon assumia nesta passagem do século XVII para o XVIII um lugar complexo, pela dimensão “quietista”, que não deixava de agradar a Teodoro de Almeida. De reter, todavia, que, em 1785, justamente um ano antes do aparecimento da segunda edição de *O Feliz Independente*, que integrava o “discurso” de Neves Pereira, tinha sido publicada, em Portugal, mais uma tradução de *Les Aventures de Télémaque*, contendo, desta vez, também a tradução do texto de Ramsay “Discurso sobre a Poesia Épica”, que pode perfeitamente ter inspirado o autor do “Discurso Preliminar”, no peso concedido à vulgarização, no sentido das Luzes, que é sobretudo divulgação, de um registo “helenizante”, que “pintava” o mito da nobre simplicidade, e de um equilíbrio de matriz estóica¹⁶.

¹³ Citação a partir da edição de Avignon: chez Saguin Frères, 1810, pp. 3-4. A primeira edição que integra o *Discours* de Ramsay não tem data nem local de impressão, embora se presuma ser de 1716. A primeira, completamente identificada, é a de 1717: *Les aventures de Télémaque, fils d’Ulysse, par feu Messire François de Salignac de La Mothe Fénelon* [...], Paris: F. Delaulne, 1717.

¹⁴ Sobre a dimensão didáctica da produção poética das Luzes v. Cébrian (2004), Hontanilla (2010). Valerá a pena ler, seguramente, Vesperi (2015).

¹⁵ *Arte poetica de Q. Horacio Flacco*, 1758.

¹⁶ Haillant (1983) e Moore (2001). Para as edições portuguesas desta obra de Fénelon v. Cristóvão (1983). Haverá que ter em conta também — mas tal questão já foi equacionada — o facto de, no contexto do regresso a Portugal, o autor da *Vida* de T. de Almeida registar que havia quem o apontasse como provável preceptor do então príncipe herdeiro. Um matiz mais a acrescentar à pretensa proximidade com Fénelon e *Les Aventures de Télémaque*, na consideração da dimensão do texto *ad usum delphini*. V. Santos (2007: Parte III).

Curiosamente – no contexto das margens do texto –, mas os circuitos da difusão livreira sempre viveram destas proximidades, por vezes quase em osmose, tal como Ramsay era discípulo de Fénelon, também Neves Pereira era amigo de T. de Almeida, tendo-se tornado, alguns anos depois, em 1793, oratoriano. Como parece evidente, a reivindicação da condição de “Professor Régio de Retórica e Poética” confere-lhe a legitimidade necessária para, no campo da teorização literária, argumentar em favor das qualidades de *O Feliz Independente*, valorizando potencialidades “poéticas” e respondendo às críticas a que anteriormente aludimos.

3. As epopeias em prosa são um novo invento

O “Discurso Preliminar” obedece a uma organização em duas partes, que se subdividem, respectivamente, em três e em seis parágrafos. A “Parte I” propõe “Reflexões sobre os princípios em que se deve fundar o juízo crítico da poesia épica”, examinando as regras do poema épico, a “crítica vulgar da poesia épica”, “a crítica judiciosa e única que conduz ao progresso das Belas-Artes e à perfeição das obras de engenho principalmente na poesia épica”, entendendo que “a crítica sólida e judiciosa deve discernir o que é essencial na Poesia e o que é arbitrário aos poetas”, salientando que é “frívola toda a admiração dos antigos escritores quando chega por um certo excesso a superstição”, e que “admirando as produções literárias dos antigos, distingamos o que neles é universalmente belo e o que somente tem beleza local”, acrescentando que “nenhum dos modelos existentes, nem ainda o mais perfeito, pode ser modelo absoluto de todos os Poemas”, e que “é errada ou ao menos perigosa, toda a crítica que se funda meramente na comparação de uma obra com um modelo”, porque “para julgar sãmente do merecimento de um poema e da sua beleza real, é preciso que o crítico saiba sentir [...]”, e, finalmente, que “[...] não há crítica justa e recomendável neste género de literatura, senão a que se funda num modelo ideal”. Recorrendo à formação em Retórica e Poética, António das Neves Pereira proporciona um estendal de erudição, que procura fundar-se em dois pólos, de algum modo ambivalentes: por um lado, a Antiguidade Grega e Latina representa um paradigma a imitar, sobretudo porque propõe modelos de beleza universal, por outro, como havia sublinhado muita da teorização e da prática poética da Arcádia Lusitana, a imitação não deveria ser servil, mas adaptada aos novos tempos. Não reside aqui nenhuma novidade. De Muratori a Luzán ou até ao menos “original” Francisco José Freire, a teoria da “imitação” encontrava forma dentro

destas balizas¹⁷. O que há de mais interessante na posição de António das Neves Pereira é uma espécie de convocação da homologia entre o discurso científico e o discurso “literário” que, embora própria das Luzes, serve de forma exemplar os objectivos de *O Feliz Independente*, insistindo, por um lado, na “transparência discursiva” e, por outro, na intervenção reguladora sobre a realidade, propondo modelos de conduta a imitar, sobretudo num texto que, ao reflectir sobre a Felicidade, se obstina em analisar formas legítimas e ilegítimas de exercício do poder. Justamente nesse sentido, que nem sempre tem sido salientado em todas as suas consequências, o discurso literário e o discurso científico tornavam-se homólogos, explorando potencialidades de explicação do mundo, tão caras ao discurso das Luzes, fundamentais para a compreensão da força atribuída à *utilitas*, como cerne e alvo privilegiado da capacidade “criativa”. De resto, a distinção entre novela, romance e “poema em prosa” construía-se, para autores como T. de Almeida, numa quase obsessão pela *utilitas* discursiva, atribuindo ao “poema épico em prosa” uma dimensão moralizante, tributária de objectivos de matriz comportamental.

A Parte II do mesmo “Discurso Preliminar” debruça-se particularmente sobre *O Feliz Independente*, privilegiando o “juízo que se deve formar sobre este poema, considerado em geral”, “da matéria deste poema”, “do maravilhoso ou admirável da acção épica”, “do interesse da acção, qualidade essencial da epopeia”, “das comparações” e do “estilo poético”.

Qualquer leitura, mesmo se superficial, se apercebe de que tal “discurso” se orienta para a dimensão “literária” de *O Feliz Independente*, procurando ancorá-lo numa legitimidade de composição e qualidade inscrita nos valores universais da Antiguidade Clássica. De resto, a epígrafe inicial, colocada a seguir às breves linhas que louvam as já ao tempo quatro edições da tradução espanhola do texto de T. de Almeida, pertence à Epístola I de Horácio, e a justificação mais relevante do valor da obra equaciona-se em clave aristotélica: “Se o mais excelente poema neste género, conforme a ideia de Aristóteles, deve ser aquele cuja acção é mais teatral e, por isso, mais patética, mais interessante, eu não creio que alguém me convença que a acção deste poema o pudesse ser mais” (Pereira 2001: 51). Em sede argumentativa, Neves Pereira valoriza a forma “poema em prosa”, acreditando que tal tipologia discursiva revela e traduz a capacidade do seu tempo em adaptar os modelos da Antiguidade, mantendo a qualidade e “descobrimo” novas formas de organização, como

¹⁷ Muratori (1706), sobretudo o Cap. VII “In che precisamente consista il bello poetico, vero nuovo e meraviglioso di lettevole. In esso è posto il bella detta, poesia. Materia ed artificio, due fonti di questo bello. Loro esempi. Soggetto deli imitazione e maniera d’imitare. Bello poetico ancor chiamato sublime. Ingegno, fantasia e giudizio, potenze necessarie a trovare il bello” [ed. citada (1971: Cap. VII, pp. 90-101)]. Lúzan (1737); Freire (1748); Pimpão (1947).

a ciência “descobria” um *ordo mundi* que a natureza guardava e era preciso estudar. No cerne desta posição reside, naturalmente, o coração da doutrina neoclássica e a sua concepção de “imitação” não servil, mas actualizadora, mantendo num registo que se quer transparente, de modo a poder ser entendido por todos, uma (aparente) simplicidade, que faça da “literatura” uma forma de “ler” a realidade, os homens, a natureza, diferente, na sua concepção, do discurso científico, mas igualmente capaz de ensinar, não ignorando o “deleite”, numa relação de obsessiva homologia. No caso em estudo, este aspecto é especialmente importante, pois que “el gusto de la razón”, uma razão redefinida, no quadro da ciência, à revelia de Aristóteles, pelo peso atribuído à experimentação, funciona como o “bom gosto” em literatura, pela experiência de uma “nova” forma, o “poema em prosa”:

As epopeias em prosa são um novo invento em que a prosa disputa à poesia todos os privilégios que o assunto lhe permite: invento devido ao engenho dos novos artistas, artistas filósofos, que, conhecendo os foros da liberdade do engenho humano, souberam franquear o pequeno círculo das ideias dos antepassados, criando ou novos objectos ou novas formas de objectos conhecidos. (Pereira 2001: 50)

A distinção operar-se-ia, porém, no conjunto da obra, não apenas pela “verosimilhança”, mas também pela dimensão moral, que retinha do poema épico a vontade de intervenção reguladora sobre a realidade. Verdadeiramente, o “texto” de Neves Pereira funciona, assim, como uma “margem”, em sentidos vários, que condiciona e reorienta o percurso da obra, procurando inscrevê-la no “leito” da Antiguidade, como meio de potenciar o prestígio literário de um texto que, por relações complexas com os diferentes contextos contemporâneos, tinha merecido, desde a apreciação da versão manuscrita, tantas críticas. Um exemplo mais de como os textos, quando querem ser restituídos ao seu tempo, não podem ignorar as suas “margens”.

Referências Bibliográficas

- Almeida, Teodoro de (1768). *Thesouro de Paciência nas chagas de Jesus Christo*. Porto: 1765.
- (2001). *O Feliz Independente*. Porto: Campo das Letras.
- Andrade, A. A. (1966). *Vernei e a cultura do seu tempo*. Coimbra: Por Ordem da Universidade.
- Arredondo, María Soledad, Pierre Civil e Michel Moner, eds. (2009). *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Casa de Velásquez.
- Arte poetica de Q. Horacio Flacco*, traduzida e ilustrada em português por Cândido Lusitano. Lisboa: na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1758.

Ayres, Cristóvão (1927). *Para a historia da Academia das Sciencias de Lisboa*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Bossuyt, I. et al., eds. (2008). «*lepidum novum libellum?*»: *Dedicating Latin Works and Motets in the Sixteenth Century*, Proceedings of an international conference held at the Accademi a Belgica (Rome 18-20 August 2005). Louvain: Leuven University Press.

Cayuela, Anne (1996). *Le paratexte au siècle d'or: prose romanesque, livres et lectures en Espagne au XVII^e siècle*. Genève: Librairie Droz.

Cébrian, José (2004). *La musa del Saber: La poesia didáctica de la Ilustración Española*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Cherel, A. (1970). *Fénelon au XVIII^e siècle en France (1715-1820). Son prestige, son influence*. Réimp. de l'édition de Paris: Hachette, 1917. Genève: Slatkine.

Costa, José Daniel Rodrigues da (1782). *O Dependente Feliz nas desordens da vida. Silva oferecida ao Illm^o Senhor Paulo Nogueira de Andrade Antônio de Pina Manique e feito ao Illm^o Senhor Antônio Joaquim Manique*. Lisboa: na Oficina de Antônio Rodrigues Galhardo.

Cristóvão, Fernando (1983). "Presença de Fénelon no espaço literário luso-brasileiro". In *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*. Paris: FCG, pp. 135-150.

Domingues, Francisco Contente (1994). *Ilustração e Catolicismo. Teodoro de Almeida*. Lisboa: Colibri.

Freire, Francisco José (1748). *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia*. Lisboa: Francisco Luiz Ameno.

Grosperin, J.-Ph. (2009). "Idoménée au XVIII^e siècle. Sur la résurgence d'un mythe". In *La Mythologie, de l'Antiquité à la Modernité*, ed. J.-P. Aygonet alii. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 267-280.

Haillant, Marguerite (1983). *Culture et imagination dans les oeuvres de Fénelon 'ad usum Delphini'*. Paris: Belles Lettres.

Hontanilla, Ana (2010). *El gusto de la Razón: Debates de arte y moral en el siglo XVIII español*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Lebigre, Arlette e Dominique Tronc (2009). *Les années d'épreuves de Madame Guyon*. Paris: Honoré Champion.

LeBrun, Jacques (2009). "Les Aventures de Télémaque : destins d'un best-seller". *Littératures classiques*, 70/3: 133-146.

Lúzan, Ignacio de (1737). *La poética o reglas de la poesia en general y de sus principales espécies*. Zaragoza: Francisco Revilla.

Mansfield, Andrew (2015). *Ideas of monarchical reform: Fénelon, Jacobitism and the political work of the chevalier of Ramsay*. Manchester: Manchester University Press.

Menozi, Daniel (2001). *Sacro Cuore: Un culto tra devozione interiore e restaurazione cristiana della società*. Roma: Viella.

Moore, Fabienne (2001). *The emergence of the prose-poem in eighteen-century France from Fénelon to Chateaubriand*. New York: New York University.

Muratori, Ludovico A. (1706). *Della perfetta poesia italiana, spiegata, e dimostrata con varie osservazioni...*

- In Modena: Nella stampa di Bartolomeo Soliani [ed. citada (1971) Milano: Einaudi, Libro Primo, Cap. VII, pp. 90-101].
- Muratori-Philip, Anne (2005). *Stanislas Leszczynski: Aventurier, philosophe et Mécène des Lumières*. Paris: Robert Laffont.
- Paoli, Marco (2009). *La Dedic. Storia di una strategia editoriale*. Lucca: Pacini Fazzi.
- Pereira, António Neves (2001). “Discurso Preliminar”. In Almeida (2001: 00).
- Pimpão, A. J. Costa (1947). “Um plágio de Francisco Joseph Freire (Cândido Lusitano)”. *Biblos*, 23: 203-209.
- Santorio M. e M. G. Tavoni, eds. (2005). *I dintorni del testo: Approcci alle periferie del libro*, Atti del Convegno Internazionale, Roma, 15-17 novembre 2004 – Bologna, 18-19 novembre 2004. Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- Santos, Zulmira (2001). “Introdução”. In Almeida (2001: 00).
- (2003). “O terramoto de 1755 como apologia da religião cristã. Lisboa Destruída. Poema (1803) de Teodoro de Almeida”. *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, 20.1: 249-260.
- (2007). *Literatura e espiritualidade na obra de Teodoro de Almeida (1722-1804)*. Lisboa: FCG-FCT.
- Santos, Zulmira C. e Inês Monjardino Nemésio (no prelo). “O centro e as margens: paratextos e ficção em prosa em Portugal no século XVII. Contributos para um percurso de investigação”. *Estudios Portugueses. Revista de Filologia Portuguesa*.
- Silva, José Alberto (2013). *Teodoro de Almeida. Oração e memórias*. Porto: Porto Editora.
- Terzoli, M. A., ed. (2004). *I margini del libro: Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, Atti del Convegno Internazionale Basilea, 21-23 novembre 2002. Roma-Padova: Antenore.
- Vesperini, Pierre (2015). “La poésie didactique dans l’Antiquité : une invention des Modernes”. *Anabases*, 21: 25-38.

A produção e a tradução de tragédias em decassílabo português e o estilo tradutório de Cândido Lusitano para o *Édipo* de Sêneca

Cíntia Martins Sanches*

Este trabalho consiste em uma reflexão sobre as razões que levaram à escolha do decassílabo para a tradução dos trímetros iâmbicos das tragédias *Édipo* e *Fenícias*, de Sêneca. Essas traduções fazem parte da pesquisa de doutorado intitulada “Definição do idioma estilístico senequiano nas tragédias *Édipo* e *Fenícias*: uma proposta de tradução expressiva”. Assim, este trabalho procura fazer uma recensão sobre a utilização do decassílabo na produção e na tradução de tragédias em língua portuguesa e, a partir daí, avaliar as implicações estilísticas e tradutórias subjacentes a esse metro, fundamentais para a prática tradutória.

Filinto Elísio, no final do século XVIII (obra reeditada recentemente: cf. Elísio 1998-2004), traduziu trechos da *Medeia* de Sêneca, vertendo os trímetros iâmbicos para decassílabos. Cândido Lusitano traduziu o *Édipo* senequiano também no século XVIII e escolheu os versos de dez sílabas para verter os trímetros iâmbicos. José Feliciano de Castilho, no século XIX, traduziu os 142 versos finais (vv. 970-1112) de *Thyestes* (Ovídio, 1862, pp. 161-166), de Sêneca, também utilizando os decassílabos para traduzir os trímetros iâmbicos. Há também, nesse mesmo século, versos decassilábicos para verter esse metro na tradução da *Fedra* senequiana realizada por Sebastião Francisco Mendo

* Universidade Estadual Paulista (UNESP); Bolsista FAPESP | cintia.martins.br@gmail.com

Trigozo, que foi intitulada *Hippolyto* (1813). Mais recentemente, Brasil Fontes (2007) traduziu a *Fedra* senequiana, escolhendo predominantemente os dodecassílabos para verter esse metro latino. Lohner (2009), por fim, traduziu o drama *Agamemnon*, exclusivamente pelo dodecassílabo alexandrino ou heroico em todas as ocorrências desse metro do diálogo.

Haroldo de Campos (1997) comenta algumas traduções poéticas de teatro grego no Brasil: João Cardoso de Meneses e Sousa, o Barão de Paranapiacaba, traduziu, de Ésquilo, *Prometeu Acorrentado* (1902) em versos heptassílabos; Ramiz Galvão, o Barão de Ramiz, traduziu esse mesmo drama, utilizando, por sua vez, decassílabos, tradução essa que recebeu o nome de *Prometeu Encadeado* (1909). Além dessas, há, por exemplo, a tradução de *Antígona*, de Sófocles, por Guilherme de Almeida (1997), em hendecassílabos nas partes dialogadas e em versos polimétricos para os cantos corais. Também podem ser citados exemplos de traduções de Trajano Vieira, como *Prometeu Prisioneiro* e *Agamemnon*, de Ésquilo, e *Medeia*, de Eurípides, em que é utilizado o decassílabo para verter as partes dialogadas, bem como versos polimétricos para os coros.

Convém ainda lembrar tragédias metrificadas produzidas em língua portuguesa, como: *Castro* (1587), de Antônio Ferreira, em decassílabos; *Viriato* (1757) e *Ósmia* (1773), de Manuel de Figueiredo, ambas predominantemente em decassílabos.

É possível, dessa forma, falar em uma tradição de metro para as traduções de tragédias em língua portuguesa e para tragédias produzidas neste idioma. De acordo com essa tradição, os decassílabos ou os dodecassílabos poderiam ser escolhidos para a tradução das duas tragédias senequianas. A escolha dos dodecassílabos se justificaria pela equivalência silábica existente entre esse metro e o trímetro iâmbico latino, o que permite que a unidade de cada verso seja mantida na maioria das vezes. Assim, cada verso latino seria traduzido por um único verso em português, e a tradução ficaria com o mesmo número de versos do texto de partida. É o que Lohner (2009) realiza em sua versão de *Agamemnon* – como pode ser visto já nos primeiros versos do drama (pp. 20-21):

*Opaca linquens Ditis inferni loca
adsum, profundo Tartari emissus specu.*

Deixando a estância escura do deus infernal,
eis-me, da funda gruta do Tártaro enviado.

Apesar disso, e considerando as vantagens que a tradição de tradução decassilábica oferece para se verter poeticamente para o português, propõe-se que seja escolhido o verso de dez sílabas. Escolher o metro por um critério de equivalência apenas silábica

pode parecer um tanto arbitrário, já que a equivalência que se visa obter é a expressiva: o verso de dez sílabas proporciona tom solene, adequado a uma tragédia. O uso do decassílabo pode ser justificado por uma tradição de equivalência que vem desde Antônio Ferreira, passando pela maioria dos autores e tradutores anteriormente citados. Dezotti discute o estabelecimento de relações entre os metros latinos e os portugueses durante a história dos gêneros em geral:

a partir do séc. XVI principalmente, os poetas da literatura portuguesa passaram a cultivar, em nosso idioma, os vários gêneros poéticos característicos das literaturas grega e latina, como a *epopéia*, a *ode*, a *écloga*, o *epigrama*, a *epístola*, etc. Para cada um desses gêneros, eles foram elaborando uma ou mais estruturas rítmicas, que certamente, eram tidas como correspondentes das estruturas empregadas pelos gregos e romanos. É claro que essa correspondência foi realizada de um modo puramente arbitrário e convencional. Mas o que importa salientar é que ela permitiu que se desenvolvesse nos leitores de língua portuguesa o hábito de associarem formas rítmicas próprias do nosso sistema poético a gêneros provenientes da antiguidade clássica. (Dezotti 1990: 127)

Assim, o decassílabo está intrinsecamente ligado ao gênero trágico, se se levarem em conta o histórico de correspondências em português nesse metro e a consequente equivalência estabelecida. Outrossim, a escolha do metro pode “projetar questões de estilo no texto de chegada” (Vieira 2007: 139). Nessa perspectiva, acredita-se que o decassílabo (sáfico ou heroico) está mais próximo daquilo que se pretende definir como idioma estilístico de Sêneca. Se o metro estabelece um ritmo ao texto e se “cada ritmo é uma atitude, um sentido e uma imagem do mundo, distinta e particular” (Paz 1972: 61), então a escolha pelo decassílabo carrega em si alguns significados, como a compreensão dinâmica, consequente e contínua do texto teatral. Afirma Oliva Neto (2007: 26) que a tradução de Bocage de *Metamorfoses*, de Ovídio, em decassílabos, reduz o número de sílabas dos hexâmetros ovidianos e, conseqüentemente, aumenta o número de versos na versão portuguesa:

Bocage [...] empregara o decassílabo e, ainda não preocupado com o fato de desprender um número maior de versos, não procura, condensando, reduzir ou resumi-los. Como a unidade rítmica do poema é um verso mais conciso do que o dodecassílabo e o alexandrino — a tradução no todo, a despeito da maior dimensão que assume, ritmicamente é de uma concisão dinâmica.

Além dos trímetros iâmbicos, há partes dialogadas de *Oedipus* nas quais são utilizados outros tipos de metros, mas o presente artigo não se ocupará deles. Há, por exemplo, em *Oedipus*, versos em tetrâmetro catalético trocaico (de 223 a 232), versos em hexâmetro dactílico (de 233 a 238) e versos polimétricos (em diversas partes, especialmente nos coros).

Foi realizada uma tradução da tragédia *Édipo* em decassílabos por Francisco José Freire, sob o pseudônimo de Cândido Lusitano, em Portugal, no ano de 1769, conforme manuscrito do acervo da Biblioteca Pública de Évora. Propõe-se, a seguir, uma análise da tradução poética proposta por Lusitano, tendo como base o estudo da expressividade, isto é, da interpretação da forma e do conteúdo da expressão do texto latino em confronto com a releitura portuguesa.

A tradução de um texto de uma língua para outra busca ultrapassar muitos obstáculos linguísticos, culturais e temporais. Dessa forma, faz-se fundamental a definição de tradução de Brodsky: “A tradução é a procura de um equivalente, e não de um substituto. Requer pelo menos afinidade estilística, quando não psicológica” (Brodsky 1994: 84).

A tragédia *Édipo* de Sêneca é marcada pelo uso abundante de recursos expressivos, comumente classificados como figuras de linguagem, bem como por expedientes estilísticos presentes nos planos fônico, lexical, morfossintático e métrico. No estudo da expressividade dos textos de partida e de chegada, observa-se como a linguagem conotativa, polissêmica por natureza, com predominância da *função poética* (Jakobson 2005: 128), atua para a conquista de cada efeito expressivo, ou seja, como ela é utilizada como veículo de expressão. Afirmar Todorov (1996: 371-372):

Qualifico como momento único e essencial da poesia esse objeto de expressão, da massa verbal... A poesia não é mais do que um enunciado que visa à expressão [...]. O conteúdo da noção de poesia é instável e varia no tempo, mas a função poética, a *poeticidade*, como sublinharam os formalistas, é um elemento *sui generis*... Porém como se manifesta a poeticidade? No fato de que a palavra é sentida como palavra, e não como simples substituto do objeto nomeado, nem como extravasamento de emoção.

É possível utilizar, neste contexto, os conceitos semióticos de plano da expressão e plano do conteúdo, que, associados, tornam possível a comunicação. Cada um deles se divide em forma e substância e, tal como explicou Hjelmslev (1975: 61), autor desses conceitos, “é em razão da forma do conteúdo e da forma da expressão, e apenas em razão delas, que existem a substância do conteúdo e a substância da expressão, que surgem quando se projeta a forma sobre o sentido”. Lopes (1980: 95) organizou explicativamente esses conceitos no seguinte quadro:

Plano do Conteúdo	Substância do Conteúdo	= <i>designatum</i>	SIGNO
	Forma do Conteúdo	= significado	
Plano da Expressão	Forma da Expressão	= significante	
	Substância da Expressão	= som	

De acordo com Lopes (1980: 95), “as substâncias linguísticas são meros veículos aos quais se imprime uma estruturação relacional abstrata, peculiar a cada língua, operando a transformação da substância em forma”. Por isso é que se torna possível verter, de uma língua para outra, a substância de determinado texto. No entanto, é a harmonia entre os planos da expressão e do conteúdo que traz expressividade ao texto. Assim, em tradução poética, é preciso encontrar essa mesma harmonia no texto de chegada, ou seja, traduzir elementos de forma como sendo indissociáveis aos da substância, para que seja viável falar na equivalência de Brodsky. Dessa forma:

A noção de apreciação da forma sem conteúdo, ou do conteúdo sem forma, é uma ilusão; se ignorarmos o conteúdo de um poema, não conseguiremos apreciar a forma; se ignorarmos a forma, não captaremos o conteúdo, pois o significado de um poema reside nas palavras do poema e apenas nessas palavras. E o que acabo de dizer não esgota o conteúdo (Eliot 1991: 300).

Na tragédia senequiana podem ser encontradas correspondências no plano do conteúdo para os seguintes efeitos expressivos, entre outros: quiasmos, hipérbatos, anástrofes, destaques pela cesura, assonâncias, aliterações, paronomásias, repetições (anáforas), expansões lexicais, amplificações, hipérboles, metáforas, antíteses, paradoxos, ambiguidades expressivas, paralelismos, além da predominância de vogais longas ou breves em determinados versos que imprimem um ritmo mais acelerado ou mais lento a uma dada passagem, da utilização de vocábulos e terminações gregas e da simetria de certas falas ou de certos grupos de versos, para citar algumas possibilidades de procedimentos poéticos. Deve-se perceber em que medida recursos como esses se encaixam na versão portuguesa dos versos com fluência e naturalidade. Para Lima (2003: 20):

não seria plausível pensar que a simples superposição dos sistemas, no tocante à organização frasal externa [...] acaba por falsear a pretendida tradução? [...] O foco nas diferenças entre sistemas, sobretudo em suas limitações, é a condição para que, na passagem de uma língua para outra, soluções discursivas tentadas não venham a ser um percalço na busca da preconizada equivalência.

Por exemplo, os termos em latim, por conta do sistema de casos e da consequente função gramatical expressa por um morfema em cada palavra, possuem certa liberdade de movimentação dentro das frases. Em português, essa liberdade é muito mais restrita, já que o nome, conforme sua posição entre os outros, pode desempenhar uma ou outra função sintática. Assim, se a tradução for realizada para uma língua de chegada que possua um sistema de casos, a expressão encontrada na tradução poderá ser mais próxima ao recurso encontrado no texto de partida. Por isso é que Oliva Neto (2007: 18) fala sobre o recurso da compensação em tradução:

A tradução consiste no traslado integral de um texto e, se pressupõe desvios – entendidos embora como deleitosas ou deletérias “infidelidades” ou aceitos alfinim como inevitáveis –, eles, porém, sempre dizem respeito à tentativa de transportar para a segunda língua elementos supostamente pertencentes ao texto de partida. Os desvios não são deliberados ou, se são, pretendem por compensação responder a algum elemento do texto de partida que não exista no de chegada.

A tradução da literatura latina por autores lusófonos no século XVIII vem sendo bastante estudada ultimamente com dois principais propósitos: rever a história da tradução em língua portuguesa e seus procedimentos; aproveitar as virtudes dos tradutores antigos na produção de tradução da geração atual, tal como afirmou Vieira (2014: 129):

a reflexão sobre gestos receptivos de um autor estrangeiro em uma determinada língua/literatura de chegada pode servir de matéria viva para novos atos tradutórios. Assim sendo, as versões anteriores oferecem ao mesmo tempo mata-borrões e linhas caligráficas para contemporâneas transfigurações de um mesmo texto. A tradição tradutória, portanto, é dinâmica e, no seu movimento desde o passado, ganhos e danos são reelaborados, reinscritos e redimensionados em direção ao presente.

A tradução de Cândido Lusitano foi realizada em versos, procurando corresponder à linguagem poética do texto de partida. Podem ser observados méritos e deméritos em sua versão, sempre associados ao estilo de tradução do período em que a respetiva versão foi produzida.

Nos exemplos da edição diplomática aqui apresentados, há de se notar o uso de algumas convenções na transcrição do texto, para representar a grafia encontrada no manuscrito: 1) o uso de til no “o” do ditongo “ao” quando Lusitano grava um apóstrofo sobre o “a” (“saõ”, “maõs, por exemplo); 2) o uso do apóstrofo (') indicando elisão (“hu'a”, “d'alto”, por exemplo); 3) a utilização de maiúsculas iniciais em palavras quando elas assim aparecem no texto base; 4) a acentuação mais próxima possível da encontrada no texto (“ão”, “pè”, por exemplo).

É importante salientar, antes de iniciar a análise da tradução de Lusitano, que a obra trágica senequiana chegou às gerações posteriores em manuscritos que consistiam em cópias feitas muitas vezes a partir de outras cópias e, por isso, há diferenças entre esses documentos. A partir das semelhanças entre algumas dessas cópias, foram criados dois conjuntos de manuscritos das tragédias de Sêneca. Toma-se como base o texto latino editado por John Fitch (2002) que, além de ser a publicação mais atual em latim das tragédias senequianas, é de uma edição que considera os dois conjuntos de manuscritos dos dramas do tragediógrafo romano e que compara os conteúdos desses manuscritos por meio das notas de referência. Além disso, sua edição está apoiada sobre estudos mais recentes que mostram que certas escolhas entre os manuscritos são mais adequadas que outras. Infelizmente, não há nenhuma informação sobre qual tenha sido o texto latino em que Lusitano se baseou para traduzir e, portanto, não se pode afirmar detalhadamente, por exemplo, que elementos do texto latino ele deixou de considerar ou quais ele adicionou por conta própria. Entretanto, pelo próprio estilo tradutório de sua época, ressalta-se que algumas passagens do texto de partida deixam, sim, de ser consideradas na tradução, enquanto alguns trechos do texto de chegada são, sim, criados livremente pelo tradutor. Essa é a primeira característica do estilo tradutório de Lusitano a ser ressaltada.

Lusitano, em diversos momentos do texto, opta por não ser completamente fiel ao conteúdo do texto latino, provavelmente por causa de sua preocupação com a expressão do texto em língua portuguesa — ele não deve ter encontrado solução tradutória satisfatória em relação às suas pretensões de fluência, de estilo ou de métrica. No exemplo a seguir, percebe-se a falta de conexão entre os conteúdos dos textos de partida e de chegada:

*Non aura gelido lenis afflatu foveat
anhela flammis corda, non Zephyri leves
spirant, sed ignes auget aestiferi canis
Titan, leonis terga Nemeaei premens.*

(Sen. *Oed.* 38-41)

Ceo, que já não respira aura inocente
Para alívio dos peitos, sufocada
Pelo sanhudo andar do Caô estivo,
E pela força, com que Phebo oprime
O dorso do Nemêo.

(Tradução de Cândido Lusitano)

Outra característica da tradução de Lusitano é a desproporção entre o número de versos do texto latino e da versão em português. Dada a diferença silábica entre o trímetro iâmbico latino e o decassílabo português, é normal que haja mais versos portugueses do que latinos, mas na tradução de Lusitano há acréscimos de conteúdo. Isso é, certamente, consequência da característica citada anteriormente – se o tradutor inclui informações que não estavam no texto de partida, então é perfeitamente natural que o novo texto seja ampliado. No exemplo a seguir, a partir de meio verso em latim foram produzidos dois decassílabos, ou seja, o tamanho do texto foi aumentado em quatro vezes durante a tradução:

in regnum incidi.

(Sen. *Oed.* 14)

Mas eis que a cair vim, no que temia;

Achome Rey com sorte inopinada.

(Tradução de Cândido Lusitano)

Também é possível observar, na tradução de Cândido Lusitano, alguns momentos em que o tradutor opta por fazer uma recriação do conteúdo, o que era comum no período em que a versão foi produzida, mas soa infiel aos dias de hoje, em que a equivalência de sentido e de expressão é mais rigorosamente buscada. Veja-se um exemplo:

*infanda timeo: ne mea genitor manu
perimatur; hoc me Delphicae laurus monent,
aliudque nobis maius indicunt scelus.*

(Sen. *Oed.* 15-17)

Ah quanto temo obrar nefando crime!

Receyo, que estas mãos a meu Pay matem,

Delicto, que a voz Delphica profere:

E o mais he, que inda crime mais enorme

Me aponta a sacra trípode.

(Tradução de Cândido Lusitano)

Lusitano usa o decassílabo para todas as partes dialogadas, mesmo quando no texto latino encontramos metros diferentes – de fato, a maioria dos diálogos se constrói com o mesmo metro, em trímetros iâmbicos. Nos trechos em que Sêneca utilizou outro metro, Lusitano opta por manter o mesmo padrão rítmico da maioria dos versos falados. Nos cantos corais, Lusitano cria uma variação rítmica que também não é fiel às mudanças de

metro propostas no texto de partida, mas que têm bom efeito poético no texto de chegada. Ainda sobre o coro, a versão portuguesa divide o canto em vozes, procedimento que tem dois resultados principais: trata-se uma sugestão de leitura da parte cantada e também consiste em uma forma de declarar a mudança de metro da versão (sempre que ele muda a voz, mudam-se os metros):

CHORUS

*Occidis, Cadmi generosa proles,
urbe cum tota; viduas colonis
respicis terras, miseranda Thebe.
carpitur leto tuus ille, Bacche,
miles, extremos comes usque ad Indos,
ausus Eois equitare campis
figere et mundo tua signa primo.
cinnami silvis Arabas beatos
vidit et uersas equitis sagittas,
terga fallacis metuenda Parthi;*

(Sen. *Oed.* 110-119)

// Coro //

// Voz primeira //

Ay de ti triste Geração illustre
Do antigo Cadmo, que assim vay morrendo
No estrago involta da Cidade inteira,
Que os Ceos arrazaõ.

★

(voz segunda)

Ah deplorada Thebas miserrima,
Que de Colonos antes sollicitos
Ja vês desertos teus campos aridos
Á força de atroz peste.

★

// 1.^a //

Roubou a morte teu famoso Baccho,
Que fido socio surcou onda Eôa,
E onde o Sol nasce, Levantou primeiro
Teus estandartes.

★

// 2.^a //

Vio as felices florestas Ambes,
Que geraõ ferteis tronco odorifero,
E vio ao Partho, que em fuga perfida
Dispara mortaes settas.

(Tradução de Cândido Lusitano)

O tradutor português preocupou-se, em sua tradução, com questões relacionadas à expressividade. Em sua versão em língua portuguesa, é visivelmente mais importante a fidelidade ao ritmo e à poeticidade da obra do que a fidelidade ao conteúdo e à estrutura de cada verso no texto de partida. Veja-se como exemplo disso os seguintes versos:

*non vota, non ars ulla correptos levant:
cadunt medentes, morbus auxilium trahit.*

(Sen. *Oed.* 69-70)

Naõ ha votos, nem artes, que aliviem
O pestifero mal; caíhem de improviso
Feridos os que dão com mão piedosa
Medico auxilio.

(Tradução de Cândido Lusitano)

No trecho acima, observa-se, tanto no texto de partida como no de chegada, a presença da antítese *vota/ars* (“votos”/ “artes”). Além de preservar o jogo de palavras e seu efeito expressivo, a tradução de Lusitano apresenta vocábulos em português que muito se aproximam dos radicais latinos escolhidos por Sêneca. Há, no entanto, outra antítese no texto de partida que não está evidenciada no de chegada: *levant/ cadunt* (na tradução de Lusitano, “aliviem”/ “caíhem”). Outro aspecto do trecho latino citado é a unidade de cada

um dos versos, sem ocorrência de *enjambement*, característica essa que a versão lusitana não recupera. Pensando no recurso da compensação, é possível afirmar que o *enjambement* dessa tradução faz parte da caracterização do estilo trágico senequiano – o recurso é muito comum nas tragédias do autor latino.

A tradução de Lusitano possui diversos pontos altos, tais como a escolha lexical, que se faz pertinente em cada contexto, em cada estrutura sintática, a construção do ritmo, bem apresentada nos diferentes metros utilizados, e, por diversas vezes, a compressão poética dos conteúdos, já que ele foi capaz de encontrar boas e fluentes expressões portuguesas para verter alguns pontos do texto latino de difícil tradução. Eis um exemplo:

*adeste! cuius Laius dextra occidit,
hunc non quieta tecta, non fidi lares,
non hospitalis exulem tellus ferat;*

(Sen. *Oed.* 257-259)

Assistime aqui todos. Quem a Layo
Audaz matou, não ache em seu desterro
Fido Lar, firme asylo, amiga terra;

(Tradução de Cândido Lusitano)

Nesse excerto ocorre equivalência entre texto latino e tradução em vários aspectos: 1) o número de versos foi mantido na versão em português; 2) a ordem “objeto direto e verbo” do verso 257 foi mantida (*cuius Laius dextra occidit* – “quem a Layo Audaz matou”); 3) obteve-se de um excelente ritmo em português com o paralelismo dos versos 258-259 (*non quieta tecta, non fidi lares, non hospitalis* – “Fido lar, firme asylo, amiga terra”); 4) o *enjambement* entre os versos 258-259 do texto latino passou para 257-258 na versão em português.

Em conclusão, pode-se dizer que a análise das características tradutórias de Cândido Lusitano e sua expressividade, comparada à do texto latino, é de grande importância para a produção de uma segunda tradução expressiva e metrificada em língua portuguesa. Isso porque é possível travar interessante diálogo entre as versões, aproveitando as boas soluções tradutórias de Lusitano e procurando imprimir um novo estilo tradutório, de acordo com os recursos observados no texto senequiano. Dadas as características tradutórias de cada época, avalia-se como extremamente enriquecedora a junção das características positivas de uma e outra, em busca da maior fidelidade possível, tanto à poeticidade quanto ao conteúdo tratado.

Referências Bibliográficas

- Almeida, G., H. Campos e T. Vieira (1997). *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva.
- Brodsky, J. (1986). *Less than one: selected essays*. New York: Farrar Straus Giroux [*Menos que um: ensaios*, trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras].
- Campos, H. (1997). “O Prometeu dos barões”. In Almeida, Campos e Vieira (1997: 231-253).
- Dezotti, J. D. (1990). *O epigrama latino e sua expressão vernácula*. São Paulo: Dissertação de Mestrado – FFLCH-USP.
- Eliot, T. S. (1991). *De poesia e poetas*, trad. e prólogo I. Junqueira. São Paulo: Brasiliense.
- Elísio, F. (1998-2004). *Obras completas de...*, ed. F. Morais. Braga: APPACDM. Tomo I a XI. “Medea, de Sêneca”, T. IV, pp. 143-147.
- Eurípedes, Sêneca, Racine (2007). *Hipólito e Fedra: três tragédias*, estudo, trad. e notas Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras.
- Hjelmlev, L. (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, trad. J. T. Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva.
- Jakobson, R. (2005). *Linguística e Comunicação*. 20.^a edição, São Paulo: Cultrix.
- Lima, A. D. (2003). “Possíveis correspondências expressivas entre latim e português: reflexões na área da tradução”. *Itinerários*, n.º especial: 13-22.
- Lopes, E. (2005). *Fundamentos da Linguística Contemporânea*. São Paulo: Cultrix.
- Neto, A. J. Oliva (2007). “Bocage e a tradução poética no século XVIII”. In Ovídio, *Metamorfoses*, trad. Bocage. São Paulo: Hedra.
- Paz, O. (1982). *O Arco e a Lira*, trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Seneca's Tragedies* (vol. I) (2002), ed. with introd. and transl. by John G. Fitch. London: The Loeb Classical Library.
- Seneca's Tragedies* (vol. II) (2004), ed. with introd. and transl. by John G. Fitch. London: The Loeb Classical Library.
- Sêneca, L. A. (1769). *Édipo, tragédia de Sêneca*, trad. Cândido Lusitano. Manuscrito da Biblioteca Pública de Évora. Códice CXIII / 1 – 1 d., fólios 65 a 108 vº.
- (1813). *Hippolyto*, trad. Sebastião Francisco Mendo Trigozo. Lisboa: Academia Real das Sciencias. Disponível em http://books.google.com.br/books?id=7nIAAAAcAAJ&pg=PA9&lpg=PA9&dq=hippolyto+de+seneca&source=bl&ots=ofAQPUtJx&sig=GLkH5fVyBnmatHgfZdfvpZQUvKw&hl=pt-BR&sa=X&ei=QQ8cUI_xGM2e6QHxtoGgAw&sqi=2&ved=0CEwQ6AEwAQ#v=onepage&q=hippolyto%20de%20seneca&f=false, acessado a 3 de Agosto de 2012.
- (1858). “Tradução de trecho final de *Thyestes* por José Feliciano de Castilho”. In *Os amores de P. Ovídio Nasão*, paráfrase por António Feliciano de Castilho, seguida pela Grinalda Ovidiana, por José Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Bernardo Xavier Pinto de Sousa. 11 Volumes. Disponível em <http://purl.pt/6255>, acessado a 23 de Abril de 2009.
- (2009). *Agamêmnon*, trad. e posf. José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Globo.
- Todorov, T. (1996). *Teorias do Símbolo*. Campinas: Papirus.
- Vieira, B. V. G. (2007). *Farsália, de Lucano, cantos I a IV: prefácio, tradução e notas*. Araraquara: Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista.
- (2014). “Traduzir Lucano em português: ensaio de poética tradutória sincrônica”. *Revista Letras*, 89: 127-145.

Os Antecedentes da Guerra de Tróia em *A Bella Helena* de Mendes Leal*

Ana Rita Figueira**

Este estudo¹ considerou a última versão do *libretto* (Offenbach [1864])² e incidiu sobre a tradução livre de Mendes Leal, orientando-se por uma via tríplice: (1) anotou pontos de contacto e de distanciamento entre aqueles textos; (2) privilegiou a *Ilíada* de Homero, *As Troianas*, *Helena*³ e *Orestes* de Eurípides, apontando o potencial cómico de aspectos trágicos e identificando paralelismos e variações entre estes textos e aquela opereta; (3) comentou brevemente a recepção desta ópera cómica na Lisboa oitocentista. Estruturalmente, o texto organiza-se em cinco secções, identificadas e precedidas por uma informação biográfica do autor.

0. Apontamento biográfico

José da Silva Mendes Leal Júnior nasceu em Lisboa em 1818 e faleceu em Sintra, em 1886. Frequentou o Mosteiro de São Vicente de Fora, a Academia de Marinha e a Aula

* Este estudo foi desenvolvido com o apoio financeiro da Universidade de Lisboa (BAD 2015).

** Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Clássicos | anaritafigueira@campus.ul.pt

¹ A Autora agradece o contributo da arbitragem científica para esta investigação.

² A tradição manuscrita é complexa, como testemunham os registos de censura e as alterações autógrafas (Yon 2013). Impõe-se, por isso, no futuro, a identificação rigorosa do(s) texto(s) que Mendes Leal consultou para realizar a sua tradução.

³ A bibliografia crítica diverge quanto à classificação deste texto, todavia o leitor interessado poderá consultar, por exemplo, Alan (2007).

de Comércio. Brevemente director da Biblioteca Nacional, notabilizou-se como historiador e distinguiu-se como redactor (*A Ilustração Luso-Brasileira*, *O Panorama*). Foi ainda Grão-Mestre na Loja maçónica Restauração, ministro dos Negócios Estrangeiros, par do reino, por Carta Régia de 1871, e embaixador de Portugal em Madrid.

O drama histórico *O Homem da Máscara Negra* (1839) inicia-o como escritor, transparecendo a Antiguidade Clássica em obras como *O Braço de Nero: Estudo trágico* (1855: 382-394), onde encena a conversão ao Cristianismo de um casal, a romana Virgínia e o lusitano Sigeu, seduzido pelo “supremo esplendor da eternidade”, ao abrigo da loucura, violência e corrupção do principado de Nero. “O Sonho de Eneias” (1858), traduzido da *Eneida* (Verg. A. 2.268-297), integra a obra *Cânticos*, com “Diomedes e Heitor” (ll. 8.115-117 e 130-171). Sobre aquela tradução, António José Viale (1868: 208, n.3), professor de Grego do rei D. Pedro V (Nascimento 2015: 2-3), observa o seguinte: “O sr. conselheiro Mendes Leal [...]a sua versão, algum tanto parafrástica em consequência das dificuldades métricas, porém verdadeiramente poética, transluz toda a majestade épica do original”. Os *Cânticos* contemplam ainda o poema “A António Pereira da Cunha”, seu amigo e opositor político, onde Mendes Leal alude à rivalidade da casa dos Atridas (1868: 203-207); no “Hino de Viriato” menciona a cilada de Sérvio Galba aos Lusitanos, nos vales da Turdetânia. Na “Nota Primeira” à tradução dos *Fastos* de Ovídio (Castilho 1862: 177-200), Mendes Leal compara o saber daquele poeta a um “museu nacional”, considerando-o “não menos útil... do que a História de Tito Lívio e os Anais de Tácito” (p. 178).

1. A Opereta de Offenbach *La Belle Hélène*

Durante o reinado de D. Luís, o *Popular* (1861-1880), Mendes Leal traduz livremente a opereta romântica do alemão Jacques Offenbach, com *libretto* de Henri Meilhac e Ludovic Halévy. Estreada em Paris no Théâtre des Variétés (17 de Dezembro de 1864), *La Belle Hélène* recebeu ampla aclamação, assinalando o auge da carreira de Offenbach. A exaltação da sensualidade de Helena, a sua total liberdade de acção e de expressão, aliada à presença de um sacerdote de carácter duvidoso, contribuem para que seja considerada uma obra excêntrica e vulgar. Esta opereta, censurada oficialmente, parodia a Antiguidade Grega e Latina, como crítica à política de Napoleão III. Convivem intimamente catorze personagens: Agamémnon, Helena, Menelau, Orestes, Pílates, Aquiles, os dois Ajantes, Calcante (o sacerdote), Êticles (o encarregado do trovão), Lena e Partenis (duas prostitutas amigas de Orestes), Baquite (a aia de Helena), guardas, escravos.

⁴ Sobre este assunto, excursivo aos objectivos deste estudo, v., entre outros, Yon (2013) e Offenbach (1864).

2. Estrutura, caracterização de personagens e enredo de *A Bella Helena*⁵

Estruturalmente a opereta tem três actos: *O Oráculo*, *O Jogo do Ganso* e *A Nau de Vénus*. A acção decorre em Esparta durante os dois primeiros actos e desenrola-se na estância balnear de Náuplia, durante o terceiro. A sátira e o sarcasmo aliam-se à malícia, expondo o ridículo, denunciando o escândalo da descoberta e exaltando o engodo. Na música, sobressaem coros e melodias, como o panegírico de Helena ao amor e, no enredo, as personagens homónimas clássicas. São caricaturadas, de maneira a fazer sobressair defeitos de carácter, que aludem a fragilidades universais do tecido social, perpetuando-os como falhas multisseculares. Assim, diferentemente da *Ilíada* (Homero 2005: 139-140), Menelau é oportunista, indigno do estatuto de rei e do papel de marido, contribuindo para aproximar Helena e Páris, ordenando que partam juntos. Aquiles é cobarde, vaidoso, egocêntrico e invejoso, vivendo obcecado por proteger o calcanhar, de modo que encomenda uma bota reforçada com aço. O herói, tal como os dois Ajantes, é “um selvagem de força” (1, 11)⁶, que responsabiliza a mãe pela sua fragilidade: “não havia nada mais fácil do que mergulhar-me d’uma banda e da outra” (2, 5).

O rei Agamémnon, homem ébrio e de aparência descuidada, interpela publicamente prostitutas, organiza concursos absurdos (“contendas de inteligência”, 1, 11) e, “[d]epois de lidar todo o dia no governo..., sabe-[lh]e bem... ganhar algumas [coroas] aos amigos” (2, 3). Orestes é irresponsável, astuto, oportunista e libertino. Acometem-no pressentimentos de “rumas de tragédias de que há-de ser o herói” e de “fúrias que divisa ao longe” (1, 6). O sacerdote, Calcante, é corrupto, batoteiro, guloso e libidinoso: “se tivesse podido seguir a minha vocação também... andava na frescata” (1, 6). A falta de brio profissional reflecte ainda a perda de contacto espiritual, e com o transcendente, que a negligência das suas obrigações, em prol das preocupações amorosas de Helena (“o sacrifício que espere”, 1, 4), enfatiza.

Páris sobressai como actor, mestre do disfarce e da palavra. O total domínio da razão, aliado à clara noção do poder que a sua beleza exerce sobre todos e, em particular, sobre Helena, leva-o a subordiná-la aos seus intentos. Estratega experiente (“o meu propósito... além de inabalável [é] debruado d’uma teoria”), prevê adversidades e prepara alternativas (“Os trez modos de conquistar o coração de uma mulher”, 1, 6), fazendo de Helena quase seu títere: “Helena — ... Que horas tens tu no sol? Páris ... — Três e vinte

⁵ A opereta está disponível em: http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFLOM02611/ULFLOM02611_item1/.

⁶ A indicação dos excertos neste texto respeita sempre a sequência acto-cena.

cinco. Helena – [...] Já? ... Eu tenho duas e quarenta [...]. Páris – está enganada” (1,10). A astúcia e os estratagemas elegem-no herói da trama, do cálculo e da oportunidade, aproximando-o mais de Ulisses do que do Páris da *Ilíada*. Distingue-o ainda a capacidade para agir inesperada e infalivelmente. Todavia, reconhece-se nesta oposição o sentido prático, em comum com o herói de Homero⁷, favorecendo a ampliação que os opõe nesta opereta. Realmente, Páris, disfarçado de pastor, viaja até Esparta com o objectivo de resgatar o seu prémio, Helena. Manipula o sacerdote, vence um concurso de palavras, em que Menelau ordena a Helena que o coroe, momento em que revela a sua identidade e o rei o convida para cear no palácio.

A rainha reconhece o homem com quem tem mantido um “jogo de escondidas” (1, 6) e faz uma prece a Vénus, pedindo para ver “aquele que um funesto poder me obriga a adorar” (2, 8), unicamente em sonhos. Insiste com Calcante para lhe prometer tal sonho (“se é sonho não pode ter mal”), adormecendo antes de obter resposta. Páris, escondido, mostra-se, e ambos consumam o seu amor. Ao serem surpreendidos por Menelau, Helena finge que estava a sonhar (“afinal não era um sonho”, 2, 8), Páris é expulso e o casal real parte para banhos (3). Disfarçado de sacerdote, o troiano apresenta-se na estância banhar, convence Menelau a entregar a mulher, para esta presidir a um sacrifício devido às ofensas perpetradas. O rei insiste na partida, que a mulher consente, porque reconhece Páris. Longe da costa, este revela-se a Menelau, que, em fúria, declara guerra.

3. O outro lado da tragédia em *A Bella Helena*

A risibilidade do sofrimento é transportada dos modelos gregos, sendo ampliada. Na *Helena* de Eurípides, a imagem da rainha, não a própria, parte para Tróia, opção que sugere duas coisas: o motivo da guerra é uma ilusão, e a *eris* (‘querela’, E. *Hel.* 1134) é a única consequência. Helena é inocente, mas é acusada por todos (E. *Hel.* 270; E. *Tr.* 36-37, 132, 369), por isso se queixa (E. *Tr.* 53; 249; 362; 927), distingue identidade de reputação e revela ter noção do seu corpo como lugar de identidade e de verdade (E. *Hel.* 44; 66-67; 199, 250; 588, 1100-1; E. *Tr.* 957). A outra face de Helena revela a estratégia capaz do engodo para preservar a identidade, a vida e a sua verdade. Por isso, no fim da tragédia simula a necessidade de fazer ritos fúnebres no mar, veste-se de luto e corta os “loiros caracóis” (E. *Hel.* 1224), fugindo, com Menelau, do casamento indesejado com o rei egípcio, que a julgava viúva. Assim, mentira e verdade mesclam-se.

⁷ “Vamos agora para a cama e voltemo-nos para o amor” (Hom. *Il.* 3.441).

As *Troianas* de Eurípides encenam o sofrimento das mulheres, subordinadas a um destino de morte e de privação de liberdade, em que a acusação reforça a dor (Hécuba – “...Não te bastava o palácio de Menelau para saciares o teu gosto do luxo. E agora: dizes tu que o meu filho te levou à força...”, 995-999), e os desvarios dos deuses são a única resposta possível (Helena – “não me atribuas a mim o desvario das deusas” (E. *Tr.* 1043). Desta ruína emerge a possibilidade de riso, facilitadora da articulação entre o trágico e o cômico. Por isso sobressai um paralelo entre *Helena* e esta opereta. Em comum está a tensão entre aquilo que é e aquilo que parece ser, mediante disfarces e discurso ambíguo (E. *Hel.* 530). Nesta tragédia de Eurípides os farrapos que Menelau enverga não são um disfarce, são consequência do naufrágio, todavia o guarda-roupa é um indicador comum com esta opereta, que esconde a verdade, mas também a revela (E. *Hel.* 309; Meilhac e Halévy 1869: *passim*). Helena não reconhece Menelau nem acredita quando este afirma que não é um criminoso (E. *Hel.* 554), mas a *bella Helena* apaixona-se por um pastor e, quando conhece a sua identidade, reconhece-o sob qualquer disfarce.

Eurípides encena a ‘suprema ficção’ ao representar Helena enlutada, gerando níveis de representação dentro da representação. Destino, passagem por provas e a temática do regresso (*nostos*) são motivos gregos, que esta opereta recria, parodiando-os. As personagens têm noção do destino que as subordina, mas agem autonomamente, por exemplo, Páris viaja para Esparta para fazer o seu destino e mascara-se para investigar o ambiente (“Calcante – [...] Quer que o apresente à minha rainha? Páris – Pois sim! Mas [...] [d]esejo conservar-me rigorosamente incógnito... até ser ocasião de algum lance teatral!” , 1, 7). Helena debate-se com imperativos antagónicos, tem uma confidente e aceita o seu destino. Todavia, aquele antagonismo é aparente e a confidente está associada a Dioniso (Baquite), estratégia que mascara uma dupla finalidade: por um lado, teme o vaticínio dos deuses e, por outro lado, porque aquele coincide com a sua vocação, assegura-se de que os mediadores das divindades cumprem a sua função, facilitando tal destino, astúcia que evoca a estratégia de *Helena* de Eurípides: fingir viuvez, para fugir.

Sobressai ainda o excesso de vaidade da *bella Helena*, semelhante à versão que mostra a rainha enlutada, que corta unicamente um caracol (E. *Or.* 70, 128): “Páris – talvez não seja a mais formosa mulher do mundo, Helena (*erguendo-se toda espinhada*) – Então quem? Talvez a Partenis toda ela estuques e pinturas [...] ou a dengue da Penélope com a sua mania de tecedeira! Ou a minha irmã Clitemnestra, com aquele nariz!...” (2, 4).

Na opereta, o conflito é uma oportunidade para o triunfo da fatalidade, constituindo ainda uma técnica de defesa contra acusações, o que vai resultar no mesmo, pois atribuem-se

as faltas à fatalidade ou à filiação. Por exemplo, Helena disfarça o regozijo de desespero: “O cisne, da águia perseguido que Leda aos braços acolheu, é meu pai e a águia é Vénus. . . tomou conta de mim o Olimpo” (1, 4), diferentemente do cepticismo que demonstra na *Hipótese* (Hdt. 2.112-20). Igualmente, ao dizer que teria preferido ser mulher de um merceeiro de Mitilene, é tão sincera como a sua epónima na *Ilíada*, quando recorda Menelau (b) com “doce saudade”. O último diálogo da *bella* rainha com Menelau continua a emotividade e a espontaneidade, diferindo do discurso estratégico, que articula domínio, emotividade e respeito por Menelau n’*As Troianas* (a). Comparem-se os textos:

- (a) “Quero perguntar-te: que decisão tomaste [...] em relação à minha vida?... Vou então replicar... [opondo-me às acusações que penso que irias fazer-me...]... Não! Pelos teus joelhos te imploro, não me atribuas a mim o desvario das deusas, não me mates! Perdoa-me.” (E. *Tr.* 895-965, 1040-42)
- (b) Não percebeu ainda que me enfada, que me impacienta, que me agasta, que me irrita, que me encrespa, que me ataca os nervos, que não o posso aturar? (*A Bella Helena*, 3, 1).

As personagens desta opereta preenchem o vazio para onde são projectadas, agindo com pragmatismo e objectividade, evidenciando um método quase militar, porque praticam o engodo e a emboscada. Estas técnicas distinguem Helena da sua homónima na *Ilíada*, mas aproximam-na da *Helena* de Eurípides. De facto, evita os ‘pais de Tróia’ (E. *Or.* 102), pois distingue aparência de verdade da verdade que unicamente ela conhece. Cortar um único caracol em sinal de luto (110) pode denotar vaidade, todavia, para salvar a sua vida e a de Menelau, Helena rapa o cabelo (1206). Também neste caso distingue-se a genuinidade por oposição ao dever de parecer: apesar de ser um costume social, cortar o cabelo para prestar honras fúnebres não ressuscitaria ninguém. Helena parece, por vezes, pairar sobre as situações, pensá-las e decidir por si própria.

O instinto de oportunidade (*kairos*) luz em Helena e nas demais personagens da opereta. Espontaneamente aquelas têm percepção de que o desfavor assenta num eixo que, com a sua acção, pode girar de maneira a não falharem o alvo (*hamartia*)⁸, ou seja, os seus propósitos.

⁸ O verbo *hamartano*, de onde deriva o substantivo *hamartia*, significa ‘falhar o alvo’. A análise deste conceito é excursiva a esta pesquisa, todavia apontam-se três possíveis interpretações, de maneira a esclarecer o sentido pretendido. ‘Falha moral’, ‘defeito de carácter’ e ‘erro intelectual’ são as acepções de *hamartia*, sendo a última a interpretação hoje preferida (v. síntese, por exemplo, em Serra 2006: 160-166). N’*A Bella Helena*, é precisamente a falha moral que conduz ao sucesso, e também ao fracasso, manifestando-se amoralidade, que se articula com estratégias de preservação vital, por isso, inspira-se no conceito grego, mas deforma-o.

Realmente, o conflito possibilita a reinvenção da alteridade, por isso Páris disfarça-se e Helena encena sonhos. Inversamente, na *Ilíada*, esta segue os deuses com temor: “amedrontou-se Helena... Caminhou em silêncio ... despercebida a todas as Troianas: pois era a deusa que ia à frente, indicando o caminho”, estrebucha e lamenta-se (Hom. *Il.* 3.418-421; 2.356). A *bella Helena* dirige preces a Vênus, arquitecta estratagemas e confia mais na sua acção individual do que na determinação da deusa. Orestes nota a fatalidade que a tia tem em comum com as suas amigas prostitutas (1, 6), e a própria Helena confessa que “há pouco ouvi(u dizer): ‘aquilo não é uma rainha é uma ventoinha!’” (1, 6), diferentemente da mulher que “Maravilhosamente se assemelha [...] às deusas imortais” (Hom. *Il.* 3.158), mas parodiando a carga de trabalhos que representa (E. *Or.* 248) ou a mulher amaldiçoada (20, 59, 103, 129), todavia longe da imagem de assassina, que a Antiguidade também lhe atribui, pela tinta do mesmo tragediógrafo (E. *Or.* 1140-1141), tirando-lhe a vida (1358).

O erro intelectual em que ocorrem inviabiliza a representação do outro, por isso as personagens gregas falham o encontro com a oportunidade favorável, gerando-se conflito e aporia. Poderão emergir daquele processo, como acontece na *Helena* de Eurípides, que foge com Menelau, todavia, aquela emergência comporta a insinuação de um inacabamento que motiva perguntar: O que é que significa “acabar bem?” Tal alude simplesmente à chegada a um ponto de um processo (vida), para lá do qual nada se sabe. Se a personagem se abisma (E. *Or.* 1358), apesar de acabar, no sentido em que o processo vital termina, persiste a vibração de um *eco da grandeza interior* (Longin. 9.2) que as preenche e as enraíza. Inversamente, as personagens de *A Bella Helena* situam-se no limiar inferior desta audição, porque o ridículo que as distingue está implícito no quase esgotamento do volume daquele eco, que a opereta amplia.

4. Presenças de *A Bella Helena* na Lisboa de oitocentos

“Inocente e distante da sua época mais de quarenta séculos” (Meilhac e Halévy 1869: 6-8), esta opereta interessa à juventude intelectual de oitocentos, porque espelha quer a sua sensibilidade, quer a desconstrução da sociedade portuguesa. Efectivamente, os periódicos humoristas, então muito apreciados, incluem caricaturas de Bordalo Pinheiro (v. *infra*) e textos de jovens como Antero de Quental, José Falcão e Eça de Queiroz, entre outros, contra o ensino, que Teófilo Braga considera ser “perversão intelectual” favorável a “hábitos profundos de ironia”, “tendência para o sarcasmo, com uma hostilidade contra tudo o que é medíocre, vulgar e chato” (Costa 1945: 36). O jovem Eça encontra em Offenbach um viveiro de ideias, escrevendo, com Batalha Reis, *A Morte do Diabo* (Queirós 2013), uma

opereta inacabada, ou inspirando-se em aspectos técnicos e citações, por exemplo, a referência à canção de *A Bella Helena* n'A *Capital!* (Queirós 1978: 398) como agente de ironia, denunciando a falsidade e a idolatria que imperam na sociedade burguesa intelectual.

Mendes Leal escreve ainda que os antecedentes da Guerra de Tróia “correm familiares à juventude”, porque se “aprendem nos Liceus” (Meilhac e Halévy 1869: 6), testemunho que António Xavier Rodrigues Cordeiro (1889: 117-ss.), seu contemporâneo, reforça: “É o teu nome fatídico, / Helena. Quando o escutamos / acorda a nossa memória, / e lembra cheia de horror, / horrores dessa história, / Que inda imberbes estudamos”.

Cândido de Figueiredo (1867) publica *Quadros Cambiantes*, onde o poema “Helena” enfatiza aquela culpa: “[B]asta só dizer-vos / Que os grandes males que então viu a terra / Sortiam d’uma causa bem pequena, / D’uma mulher – Helena!” (p. 51).

A versão de Mendes Leal inova ainda, porque introduz comentários sobre a língua portuguesa, reflectindo preocupações dos gramáticos. Por exemplo, a *Grammatica Nacional* (Aulete 1864: rosto), publicada durante a Reforma de Fontes Pereira de Mello, informa que “a frase a que faltar clareza e harmonia não é nacional”. Efectivamente Calcante reprova o calão e Orestes declara que “é a linguagem do futuro” (1, 6), atestando-se originalidade e capacidade de antevisão de Mendes Leal, tendo presente o nível de língua dos falantes no quotidiano de hoje. O Latim é outra singularidade desta versão: *Ad impossibilia nemo tenetur* (Ninguém é obrigado a fazer o impossível) declara Calcante, referindo-se à impossibilidade de Helena amar Menelau e antecipando o facto de a rainha originar o Latim (“é Latim, uma língua que ainda não existe, mas que há-de sair aí das vizinhanças... por sua causa” (1, 6).

Mulher infiel ou arrebatada? Culpada ou não culpada? Esta é a questão que permanece desde Homero (Romilly 2006: 5). A preferência pelo arrebatamento encontra-se, por exemplo, em Heródoto (2.113), Estesícoro (Pereira 2012: 216-217) ou Eurípides (*Or., Hel.*). *La Belle Hélène* mostra-a genuína e sincera e se Mendes Leal a acusa de algo é de ter originado o Latim.

5. A tradução livre de Mendes Leal

La Belle Hélène pertence a um género “bastardo perante a arte” (*Chronica dos Theatros* 3 de Julho de 1868), que reflecte o regozijo da língua francesa com situações licenciosas. Por isso, Mendes Leal anuncia que a bem do “público, família de muitas famílias” se correrão “os véus do decoro” (Meilhac e Halévy 1869: 6). A moral prevalece pontualmente sobre a fidelidade ao Francês, suprimindo, por exemplo, a segunda ária de Helena (acto 1), onde os libretistas exploram o duplo sentido da palavra *chasse* (caça), e atenua o elogio que as prostitutas dirigem ao sacerdote (“Ah! Le bel homme!”):

– O que é aquilo? Pergunta Lena // – Parece um homem, acode Partenis, // – como se chama? – insiste a outra // – Chama-se Calcante – respondo eu. // – Calcante? O ilustre Calcante? Queremos vê-lo de perto. ... – Aqui tem o sujeito desejado. ... (A Lena e a Partenis) – O que acham? // Partenis – Bem! // Lena – Muito bem! (1, 6)

O grito, o matiz erótico do vocábulo “desejado” e as exclamações de aprovação dizem quase o mesmo, portanto aquilo que se procura atenuar é o facto de o sacerdócio não impedir que as mulheres vejam Calcante exactamente como é ao primeiro olhar: um homem belo que estimula o instinto sexual das mulheres.

Os critérios formais da poesia exigem ainda alterações ao Francês, como o autor reconhece: “Na versão da poesia fui obrigado a subordinar-me... às necessidades inexoráveis do ritmo, e às tendências um tanto anárquicas do maestro... [que]... se insurge contra o próprio libreto dos seus poetas.” (Leal 1869: 7).

Outras alterações incluem as seguintes: traduz ‘diable’, por ‘Plutão’, aproximando-se da Antiguidade; “ombros nus” (2, 1), estão por “rien de décolleté” e “ma grâce et ma beauté” são “a graça que seduz”, caso em que o estilo, ou seja, a rima, prevaleceu sobre o juízo moral. No fim daquele acto, o verso “Je viens de la trouver seule avec ce seigneur” foi traduzido por “Com ele a encontrei só, chalrando muito à mão”, enfatizando o matiz de intimidade. A pergunta “qu’avez-vous fait de mon honneur?” é traduzida por “Que feito foi do meu braço?” (2, 11). Finalmente, onde o texto francês diz “Dansons! Aimons! Buvons! Chantons! Et trémoussons-nous avec verve!... Gloire à Vénus! Gloire à Bacchus!”(3), no texto português lê-se: “Amar! Dançar! Beber! Cantar! Vinho e prazer em nós referva! Vénus honrar! Baco adorar!”, observando-se que a forma impessoal dos verbos atenua o convite aos estremecimentos do amor e do vinho, aos quais o texto francês apela mais explicitamente.

Camilo considerou Mendes Leal “o primeiro dramaturgo em Portugal que ... inaugurou o drama ... realista, devendo antes ser chamado drama espiritual” (Castelo Branco 1864: 313). A opereta estreou no Teatro da Trindade, inaugurado em 1866, tendo atraído “a melhor sociedade” (*Revolução de Setembro* de 18 de Março de 1868), quando Lisboa já conhecia Offenbach (*Grand Duchesse*; *Barbe Bleue*) e o aclamava devido “às árias tão vivas, tão alegres e tão picantes [...] hoje no ouvido de toda a gente”, como se lê no periódico ilustrado por Bordalo Pinheiro, *O António Maria*, de 14 de Outubro de 1880 (Pinho s/d: 2).

Em português, existe ainda a peça teatral cômica e lírica *Abel e Helena*⁹ (1877), do poeta, dramaturgo e jornalista brasileiro Artur Azevedo (1855-1908). A *nova Helena*¹⁰ decorre no Rio de Janeiro do século XIX, onde Abel (Páris), um professor disfarçado de frade, simula levar Helena para um convento, engodo que o sacerdote apoia (“deixe-se levar”, cena X). O Latim sobressai no uso de palavras (*sententiae*) e transparece em frases curtas (“Então sabia que eu ia falar Latim?”, “Já conheço pela sua cara.” cena X).

Concluindo, *A Bella Helena* redefine distinções dos epónimos gregos, o que tem como consequência primeira a generosidade de Helena para consigo própria, diferentemente de algumas versões da Antiguidade, nomeadamente a da *Ilíada*. O conflito trágico é resolvido com humor e ironia, enfatizando a sensualidade de Helena, e a sua atitude espontânea, a que alia uma genuinidade e uma liberdade surpreendente. Tal expressão radica-se na tradição, identificando-se também nesta paródia distinções da noção liberdade (*euleutheria*). Por exemplo, as díades retrospecção-prospecção e introspecção-extroversão, definem uma dinâmica em que o jogo, entre aquilo que é e aquilo que parece ser, é contínuo e aponta o teatro (*theatron*, aquilo que se vê) como espaço livre. Três vectores irradiam desta perspectiva: a sala de espectáculo como montra, a representação dentro da representação e a alusão ao plano existencial como potência de liberdade.

Brilham a sinceridade, a razão e a astúcia, tríade inalienável da existência genuína e “livre”, em que o amor “é louvável” e merecedor do “perdão dos deuses e dos homens” (Platão 2010: 183b). O poder de Helena inspirou os mais distintos mestres de culinária, como Auguste Escoffier, que criou uma sobremesa de peras banhadas por um ave-ludado chocolate quente, no momento de servir.

Referências Bibliográficas

- Alan, William (2007). *Euripides Helen*. Cambrige: Cambrige University Press.
- Aristófanes (2001). *Thesmophoriazusae*, ed., trad., notas Alan H. Sommerstein. Warminster: Aris & Phillips.
- Aulete, J. Caldas (1860). *Grammatica Nacional*. Lisboa: Typ. da Sociedade Typographica Franco-Portugueza.
- Castelo Branco, Camilo (1864). “Poetas e Prosadores: Cartas a Ernesto Biester”. *Revista Contemporânea de Portugal e do Brazil*, pp. 309-314.
- Chronica dos Theatros* (1861-1880).
- Cordeiro, António Xavier Rodrigues (1889). *Esparsas: Ensaios Líricos*. 2.º vol., Lisboa: A. M. Pereira.

⁹ O texto está disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livroseletronicos/Abel%20e%20Helena.pdf.

¹⁰ Aristófanes (*Th.* 850).

- Costa, Joaquim (1945). *Eça de Queirós: Criador de realidades e inventor de fantasias*. Porto: Civilização.
- Eurípides (1982). *Orestes*, introd., trad., notas Augusta Fernanda de Oliveira. Coimbra: INIC.
- (2005). *Helena*, introd., trad. José Ribeiro Ferreira. Coimbra: FESTEIA.
- (2014). *As Troianas*, introd., trad., notas Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70.
- Figueiredo, Cândido (1867). *Quadros Cambiantes*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Hérodote (1970). *Histoires*. 2.^o vol., ed. e trad. Ph.-E. Legrand. Paris: Les Belles Lettres.
- Homero (2010). *Ilíada*, trad. Frederico Lourenço. 4.^a ed., Lisboa: Cotovia.
- Leal, José da Silva Mendes (1858). *Cânticos*. Lisboa: Tip. do Panorama.
- Longino (2015). *Do Sublime*, trad., introd., coment. Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Meilhac, Henri e Ludovic Halévy (1869). *A Bella Helena: opera-paródia em 3 actos*, trad. livre José da Silva Mendes Leal. Lisboa: Tip. Franco-Portuguesa.
- Nascimento, Aires A. do (2015). *O Estudo das Letras: Caminho para a sabedoria: Evocação do 150.^o aniversário da Fundação do Curso Superior de Letras de Lisboa por D. Pedro V.* Lisboa: Academia das Ciências.
- Offenbach, Jacques (1864). *Lettre de Jacques Offenbach à Ludovic Halévy*, Etretat, dimanche [4 septembre]. [texto manuscrito]
- Ovídio (1862). *Fastos*, trad. António Feliciano de Castilho. Lisboa: Academia Real das Ciências.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (2012). *Estudos de História da Cultura Clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pinho, José Francisco (s/d). “Offenbach em Lisboa no Ano de 1868: A recepção na imprensa lisboeta”. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.11/446>, acessado a 28 de Fevereiro de 2016.
- Platão (2010). *O Banquete*, trad., introd. e notas Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70.
- Pulquério, Manuel de Oliveira (1974). “O Problema das Duas Palinódias de Estesícoro”, *Humanitas*, 26. Disponível em https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas25-26/11_Pulquerio.pdf, acessado a 28 de Fevereiro de 2016.
- Queirós, Eça de (1978). *A Capital!* Porto: Lello.
- Queirós, Eça de, Batalha Reis e Augusto Machado (2013). *A Morte do Diabo: Fragmentos de uma opereta*, ed. Irene Fialho, Mário Vieira de Carvalho, José Brandão. Lisboa: Caminho.
- Serra, José Pedro (2006). *Pensar o Trágico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Romilly, Jacqueline (2006). *La Belle Hélène*. Abbeville: Imprimerie F. Paillart.
- Viale, António José (1868). *Miscelânea Helénico-Literária*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Yon, Jean-Claude (2013). “La Belle Hélène: Passions et censure”. *Analyses*, vol. 8, n. 1. Disponível em <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/842>, acessado a 28 de Fevereiro de 2016.

Eloquência e liberdade: Demóstenes e a *Oração da Coroa* nas versões de Latino Coelho e de Vieira de Almeida

Abel do Nascimento Pena*

Destronado há muito do cânone de autores preferidos dos estudos clássicos, Demóstenes foi um dos maiores vultos da oratória ateniense, cujo génio ensombra a consciência ocidental há dois mil e quatrocentos anos. Vale a pena determo-nos um pouco sobre a vida deste orador que foi para a oratória o que Homero foi para a poesia, “orador por antonomásia”¹.

Filho de um rico artesão ateniense, Demóstenes, filho de Demóstenes, do demo de Peania², nasceu em 384 a. C. com várias deficiências. Na sociedade ateniense do século IV, um recém-nascido portador de deficiência ou indesejado corria dois graves riscos: por um lado o risco de exposição, isto é, de abandono e morte provável, por outro, a eventualidade de nunca ver reconhecidos os seus direitos de cidadão³.

* Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Clássicos | apena1@campus.ul.pt

¹ Lesky (1995: 629). Recorde-se que Demóstenes figura na lista dos chamados dez oradores áticos, ao lado de Antífonte, Andócides, Dinarco, Ésquines, Hipérides, Iseu, Isócrates, Licurgo e Lísias.

² A cerca de 10 km de Atenas. Todo o cidadão ateniense tinha três nomes: *onoma* (nome próprio), *patronymikon* (nome do pai), *demotikon* (nome do demo) (cf. Hansen 2001: 96).

³ Na mitologia grega vários mitos contam a prática da exposição de crianças indesejadas ou deficientes abandonadas à nascença: é o caso de Páris abandonado na montanha e adoptado por pastores, tendo voltado para ruína de Tróia, o de Édipo, o de Perseu abandonado no mar ou, noutras latitudes, o caso de Moisés. Na época de Demóstenes, Atenas teria pouco mais de trinta mil cidadãos (só homens) na sua maioria grandes proprietários rurais, que representariam cerca de dez por cento da população total (mulheres e crianças). Entre escravos e metecos, a população da Ática rondaria os quatrocentos mil habitantes.

De complexão física muito frágil, o rapaz era tão enfezado que a mãe não ousava sequer inscrevê-lo na palestra, nas aulas de ginástica. Durante muito tempo foi uma espécie de *kakós*, “vilão”, objecto de *bullying*, diríamos hoje, de outras crianças que lhe deram a alcunha de *Batalos* (nome de um tocador de flauta efeminado ou “parte do corpo que o pudor me dispensa de nomear”, refere Plutarco, *Dem.* 4). Órfão de pai aos sete anos de idade, ficou sujeito às prepotências de tutores sem escrúpulos que desbarataram a sua herança considerável e injuriosamente o chamavam “cita”, numa alusão à origem “bárbara” da mãe.

Na cidade em que o culto da perfeição, do belo e do bom (*kalokagathia*) se assume como padrão estético entre as classes sociais mais elevadas e as artes do discurso (*technai*) ou a arte oratória (*technê*) favoreciam os mais dotados, Demóstenes teve de lutar contra várias falhas e deficiências, entre as quais a dificuldade de elocução, o ceceo e a gaguez⁴. Dando provas de grande tenacidade e espírito agonístico, revela uma paixão lúcida e sombria e uma vontade férrea de vencer que mais tarde lhe assegurariam o efeito electrizante sobre as massas. Esta *aretê* e o permanente cultivo do espírito, lendo e frequentando Platão, como sabemos por Plutarco e Cícero (*Or.* 15), fizeram com que, ao atingir a maioridade⁵, não só recuperasse em tribunal parte da sua herança, como aumentasse consideravelmente a sua riqueza, exercendo a profissão de logógrafo⁶, de político e de estratega.

A Oração da Coroa no contexto político ateniense

Demóstenes é contemporâneo de grandes figuras da política e da cultura atenienses. Entre as maiores pontifica Aristóteles. Em campos opostos, ambos viveram num período conturbado da história grega, entre o apogeu cultural da Grécia e o declínio político de Atenas que culminou na ruína da liberdade grega. O fim da democracia ateniense tem causas remotas e próximas. Quanto às primeiras fixemo-nos apenas no facto de ser a democracia ateniense uma democracia directa, frágil por natureza e minada pelas tentações hegemónicas da própria cidade que a viu

⁴ Quintiliano (*Inst.* 1) refere-se à dificuldade de articular correctamente o *lambda* e de o distinguir do *rho*.

⁵ Entre os dezassete e os vinte anos.

⁶ Escrever discursos para “clientes” era uma profissão muito corrente em Atenas. O logógrafo não trabalhava por conta própria, mas por conta de um mentor ou patrão (*prostatês*). Além de actividade bem remunerada, possuía ainda a vantagem de poder estabelecer uma rede de contactos entre a classe política ateniense.

nascer⁷. Quanto às segundas, o ponto de ruptura está num acontecimento político quase banal, mas que viria a transformar definitivamente a história da Grécia Antiga: a subida ao trono de Filipe II da Macedónia em 360 a. C., a humilhante derrota dos gregos na batalha de Queroneia em 338 a. C., a impulsiva destruição de Tebas por um jovem comandante de apenas dezoito anos, chamado Alexandre Magno, filho de Filipe II. Deste modo, Atenas esteve sob o domínio militar macedónio até 322 a. C.

Os Atenienses não culpavam Demóstenes pela derrota de Queroneia; encarregaram-no, sim, a ele que tinha tomado parte na batalha como hoplita⁸, de pronunciar o elogio fúnebre em honra dos mortos caídos em combate⁹. Era altura de recuperar energias, de fortalecer o ânimo dos cidadãos e reconstruir as muralhas da cidade. Com um espírito de liderança e eficácia que lembram os tempos de Péricles, empenha-se nessa tarefa congregando todas as sinergias pan-helénicas, oferecendo ele próprio ao erário público cem minas de ouro da sua fortuna pessoal.

Em 336 a. C., isto é, pouco mais de dois anos depois da derrota de Queroneia, Ctesifonte, um amigo influente do círculo político de Demóstenes, propôs que o

⁷ A democracia é introduzida e viabilizada por Clístenes em 507 a. C. Recorde-se que o conflito armado entre Atenas e Esparta, a chamada Guerra do Peloponeso, é da quase exclusiva responsabilidade de Atenas. Efectivamente, em 404 a. C. Atenas é cercada e ocupada pelos Espartanos comandados por Lisandro, que põe fim ao regime democrático, instaurando um regime aristocrático governado pelos Trinta Tiranos. Em 403 a. C. a democracia é restaurada por Trasíbulo. Até 403/2 as leis eram codificadas e escritas em pedra. Há que distinguir entre *nomoi*, leis propriamente ditas, e *psephismata* (decretos). Aparentemente só as leis eram escritas. A expressão e a decisão da democracia ateniense é a Assembleia (*Ecclesia*) e o seu Conselho (*Boulê*). Ali se reúnem várias vezes por ano centenas de cidadãos. Havia a ala da democracia moderada e a ala radical, mas só os hoplitas, representantes da facção militar, tinham verdadeiros e plenos direitos de cidadania, e daí falar-se em “hoplite democracy” (Hansen 2001: 302). Os cidadãos menos favorecidos recebiam uma remuneração que lhes permitia viver sem trabalhar. Um certo projecto de lei é apresentado e defendido por um cidadão eminente, discutido e, em caso de divergência, é votado. Quando se trata de um processo, são escolhidos juízes, cidadãos voluntários, com menos de 30 anos. Aristófanes (*Cavaleiros*) conta-nos que esses cidadãos são remunerados a três óbolos por audiência, ou seja recebem um salário de meio-dia de trabalho de um trabalhador. No *Contra Timócrates*, Demóstenes refere que os juízes faziam um juramento solene de “votar em conformidade com as leis e os decretos do povo ateniense”. Para mais informações, consultar Ferreira (2004: 94-ss.); sobre a democracia no século IV a. C., Hansen (2001: 300-ss.).

⁸ Soldado grego de infantaria armado de lança e escudo.

⁹ O exemplo mais conhecido desta prática é a famosa “Oração fúnebre” que o historiador Tucídides coloca na boca de Péricles em honra dos Atenienses caídos em combate nos primeiros anos da Guerra do Peloponeso (*História da Guerra do Peloponeso*, 2.34-41).

orador fosse solenemente reconhecido, no teatro, na festa das Grandes Dionísias¹⁰, com uma coroa de ouro, pelos seus méritos de cidadão, de grande estadista e patriota. É nesta conjuntura que surge a *Oração da Coroa*, cujo processo se arrastará durante uns longos seis anos (Gagarin 2012).

Os contornos sombrios do processo são largamente transmitidos pelo *corpus* demostênico, mas os factos relatados na *Oração da Coroa* remontam a cerca de seis anos antes, ainda em vida de Filipe, segundo lemos num dos argumentos (*hypóthesis*) antigos do *Corpus Demosthenicum* transmitido por Libânio que precede a *Oração da Coroa*:

A acusação foi apresentada ainda Filipe era vivo, mas o discurso (*lógos*) e o julgamento (*krísis*) datam do tempo em que Alexandre lhe sucedeu. Na verdade, quando Filipe morreu, os Tebanos, tendo recobrado ânimo, expulsaram a guarnição. Alexandre, sentindo-se desprezado, arrasou Tebas; em seguida, arrependido e envergonhado, deixou a Grécia e lançou-se numa expedição contra os Bárbaros. Por seu lado, os Atenienses pensaram que tinha chegado a ocasião (*kairós*) de levarem a julgamento os traidores que tinham feito mal à Grécia, e foi assim que se reuniu o tribunal¹¹.

O acusado não era Demóstenes, mas Ctesifonte, membro do Conselho (*Boulê*); o acusador era Ésquines, um conhecido orador ateniense. Para melhor entendimento eis aqui a proposta de Ctesifonte (Démosthène 2000: 7):

Considerando que Demóstenes, filho de Demóstenes, prestou ao povo ateniense muitos e notáveis serviços; que, pelos seus decretos, tanto noutro tempo como nas circunstâncias presentes, prestou auxílio a muitos dos nossos aliados; que libertou algumas cidades da Eubeia; que continua dedicado ao povo ateniense, quer falando quer agindo em favor dos Atenienses e dos outros Gregos, por tais motivos entendeu o Conselho e o Povo ateniense coroá-lo [...] com uma coroa de ouro no teatro por altura das Grandes Dionísias quando se representassem as tragédias novas.

¹⁰ Também conhecidas por Dionísias Urbanas. Estas festas realizavam-se na Primavera (Março-Abril) em honra do deus Dioniso Eleutério. Eram organizadas pelo arconte epónimo e foram instituídas na época dos Pisístratos (VI a. C.). Duravam aproximadamente três dias. Era um festival muito concorrido e disputado com diversas competições e concursos. O momento mais esperado e emocionante era o da representação das tragédias a que concorriam grandes nomes como Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

¹¹ Tradução e adaptação nossa (edição utilizada: Démosthène 2000: 9).

A proposta foi aceite. Ésquines, porém, opôs uma objecção de natureza jurídica argumentando com a ilegalidade do decreto: que Demóstenes não tinha prestado contas públicas da sua gestão nem enquanto administrador do *theorikon*¹², nem enquanto responsável das fortificações de Atenas.

O cerne da acusação de Ésquines é um ataque *ad hominem* que pretende arrasar a vida e a acção política do seu adversário¹³. Ctesifonte, o único acusado juridicamente, fez uma defesa breve e inconsistente. Demóstenes, pelo contrário, na qualidade de *synegoros* (“orador convidado, advogado”) produziu um dos mais vibrantes e apaixonados discursos da oratória ateniense, a *Oração da Coroa* (Todd 2005: 98-101).

Na sua essência, o discurso de Demóstenes é, como refere tão expressivamente Maria Helena da Rocha Pereira (1987: 13-14), “uma eloquente apologia da liberdade”, uma vibrante e enérgica defesa dos valores da pátria, motivos ancestrais que radicam numa visão gloriosa do passado ateniense. Em substância, eis em forma de prosopopeia o trecho unanimemente reconhecido como um hino à liberdade grega:

Mas não, não é possível que tenhais cometido um erro, Atenienses, tomando sobre vós o risco de lutar pela liberdade e salvação de todos. Não! Por aqueles dos nossos antepassados que foram os primeiros a expor-se ao perigo em Maratona, por aqueles que entraram na batalha em Plateias, por aqueles que travaram combate naval em Salamina e Artemísio, e por muitos outros valentes que jazem nos monumentos públicos e a quem a todos igualmente a cidade sepultou, por os considerar dignos da mesma honra, ó Ésquines, e não só aqueles que foram bem-sucedidos e venceram! E com justiça: pois quanto cabia ao dever de valentes, todos o cumpriram; quanto à sorte, cada um teve o que a divindade lhe destinou.¹⁴

¹² Fundo do tesouro instituído por Péricles destinado a pagar aos cidadãos pobres a entrada no teatro. Progressivamente este fundo foi sendo alargado a outros festivais. No tempo de Demóstenes os *theorika* eram aplicados nos grandes festivais pan-helénicos.

¹³ Os ataques *ad hominem* são um verdadeiro tópico comum (*koinòs tópos*) não raro entre os oradores do séc. IV a. C. Ésquines (*Contra Timarco*, 190-191) é um exemplo clássico desse lugar-comum e, por estranho que pareça, os antigos propunham a peroração do seu discurso como um dos modelos clássicos mais reputados do género judiciário. A tradição manteve-se nos *progymnasmata* de Hermógenes e de Téon. Este lugar-comum era particularmente eficaz nos libelos acusatórios, tendo por meta suscitar a indignação dos juízes (cf. Pernot 1986: 276-277).

¹⁴ Latino Coelho (LC): p. 70; Vieira de Almeida (VA): p. XXVIII; Démosthène (2000: 28). Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira (1987: 14).

Convém dizer que o debate judicial na Grécia é sempre vivo, directo e frontal, e tem efeitos e consequências imediatas sobre a vida política e privada dos oradores, não sendo mera retórica literária (Yunis 2005). Demóstenes, por seu lado, tem uma visão de democracia bastante radical. Para o orador, a argumentação retórica centrada no *ethos* e no *pathos* do orador (*Dem.* 19.184) é um dos fundamentos da democracia constitucional; esta argumentação não deve nunca ocultar provas documentais e testemunhais (*pisteis atechnoi*); deve ser eminentemente pragmática, com resultados imediatos e à vista de todos, isto é, à vista de centenas ou milhares de cidadãos que esperam a sua vez de votar de braço levantado.

No tempo de Demóstenes, a maioria dos estadistas atenienses na Assembleia do Povo eram oradores, havendo alguns generais com pouco poder que defendiam uma democracia mais musculada, a democracia hoplita. Muitas vezes nas democracias ocidentais o que se debate nos parlamentos serve de matéria para alimentar os meios de comunicação, enquanto muitas decisões são tomadas à porta fechada no mais absoluto segredo dos gabinetes. Em Atenas a democracia é aberta, directa, frontal e muitas vezes brutal, como podemos observar neste passo em que Demóstenes acusa Ésquines, na prosa de Latino Coelho (p. 81):

Abjecto, ó Atenienses, abjecto é o caluniador, sempre e em toda a parte devorado pela inveja e sedento de rixas e contenções! Tal é este homúnculo, de índole vulpina, que jamais, desde o princípio de sua vida, nada fez que fosse honesto e digno de um homem livre; macaco teatral, rústico Enomeu, orador adúltero....

Estamos, pois, diante de um *agôn* judicial, de um confronto na barra do tribunal que termina na condenação de uma das partes. A habilidade oratória impõe-se aos factos e às falsas evidências. Demóstenes foi absolvido por mais de quatro quintos dos votos. Ésquines foi condenado a pagar uma pesada multa e perdeu o direito de cidadania (a chamada *atimia*). Não podendo pagar a multa, Ésquines abandonou Atenas e exilou-se em Rodas, onde fundou uma escola de retórica, cuja reputação viria a atrair numerosos estudantes durante a época helenística e romana¹⁵. Conta-se que Demóstenes terá oferecido ao seu humilhado adversário um talento de ouro para pagar a viagem.

¹⁵ Entre os alunos mais célebres contam-se Cícero e César.

Demóstenes na versão de Latino Coelho e de Vieira de Almeida

Que motivos terão levado Latino Coelho e Vieira de Almeida a escolherem a *Oração da Coroa* (Περὶ τοῦ Στεφάνου) para tradução, quando dispunham de um *corpus* demostênico tão vasto quanto variado¹⁶?

Como vimos, na sua essência, o discurso de Demóstenes é uma apaixonada defesa da liberdade grega. Convém lembrar que a retórica nasce, desenvolve-se e alcança o seu apogeu na Grécia num sistema democrático que repousa sobre a liberdade de palavra, um privilégio concedido a todos os cidadãos que se interessam pelo bem da cidade¹⁷. Não é, pois, difícil de entender que as principais traduções e versões da obra viessem a lume em épocas em que a democracia e a liberdade de expressão eram ameaçadas por regimes totalitários e crises políticas. Tomem-se como exemplos: a edição latina da *Primeira Olíntica* pelo Cardeal Bessarion em 1470, em plena guerra contra os Turcos; a versão de Friedrich Jacob (1833), sob a ameaça de Napoleão; a versão de Clémenceau (Paris, 1929) no período a seguir à Primeira Guerra Mundial; a de Engelbert Drerup durante o mesmo período; a edição crítica de George Mathieu (Paris, 1947), redigida durante o conflito da Segunda Guerra Mundial; a de Latino Coelho, publicada em 1877, mas redigida em 1870, durante a crise da monarquia e da república (3.^a ed. 1914; 4.^a ed. 1918-22); enfim, a de Vieira de Almeida em 1956, quando surgem os primeiros movimentos de libertação na Índia e nas colónias de África, e Humberto Delgado faz tremer o regime de Salazar. Todas estas versões surgem numa Europa ameaçada por regimes imperialistas e totalitários, atentados à liberdade e momentos de inquietante crise política. É como se a imagem do orador intransigente da independência e da liberdade ateniense contra o imperialismo macedónico suscitasse por toda a parte chamadas de ardor e revolução. Com efeito, ainda que sem a dimensão que teve noutras latitudes, as sucessivas edições da tradução da *Oração da Coroa* de Latino Coelho em Portugal provam que o conhecimento do orador e a apologia dos ideais democráticos gregos não eram alheios aos defensores dos ideais da Revolução Liberal de 1820, nomeadamente no que se refere ao carácter participativo do novo regime liberal¹⁸.

¹⁶ Sob o nome de Demóstenes chegaram até nós sessenta e um discursos proferidos na Assembleia. Catorze deles são considerados genuínos datados de 354-341 a. C.

¹⁷ *A priori*, o modelo retórica/democracia não era possível em Roma, onde vigorava uma mentalidade diferente da grega, apenas compatível com o rígido funcionamento das instituições romanas republicanas, cujos representantes eram eleitos por poderosas clientelas. Além de desconfiados, poucos romanos tinham acesso à tribuna para defender os seus interesses. Até aos Gracos, profundamente filenéticos, a retórica e a eloquência gregas não conquistaram grande simpatia entre os Romanos.

¹⁸ Com efeito, alguma imprensa da primeira metade do século XIX faz eco de episódios da vida do orador, como o que dá origem precisamente à *Oração da Coroa*. Cf. *O Ramalheite* de 11 de Maio de 1843, n.º 271, ou de 6 de Junho de 1844, n.º 327, além de referências n' *O Panorama*.

O estudo introdutório de Latino Coelho

A versão da *Oração da Coroa* é precedida de um extenso estudo introdutório sobre a civilização grega, uma verdadeira demonstração de virtuosismo e saber enciclopédico, exemplo português de rara erudição que reduz a mero apêndice o texto de Demóstenes. Nada menos que vinte e dois capítulos distribuídos por mais de quatrocentas densíssimas páginas, com citações e textos gregos bastante abundantes, embora de origem duvidosa. A abordagem conceptual revela-se muito dependente da “*Weltgeschichte* teutónica” como ele próprio diz, nela figurando nomes referenciais e novíssimos da filologia clássica germânica como Duncker, Winkelmann, Humboldt, Max Müller, F. Schelegel, R. Curtius, mas também o francês Littré ou o sueco S. Nilsson e muitos outros eminentes filósofos alemães, entre os quais Hegel e a suas *Lições sobre a Filosofia da História*.

No universo cultural português do século XIX, a introdução de Latino Coelho tem um efeito cultural profiláctico, denso e profundo. O antigo deputado e ministro regenerador do Partido Republicano (fundado em 1876) não esconde a sua admiração por Demóstenes, a quem considera modelo e personificação da oratória ateniense (LC: pp. VII-VIII):

Quando a musa ateniense, como que já cansada e desfalecida pelos voos arrojados, a que por séculos se aventurara nas mais altas regiões da inspiração, principiou a ser mais avara de seus frutos originais, a turba dos logógrafos, dos escoliastes, dos críticos e dos biógrafos imprimiu novo relevo às orações do eloquentíssimo tribuno, de cuja voz potente e de cujos rasgos assombrosos durava ainda viva a tradição na ágora já deserta, depois das extremas agonias da liberdade. Demóstenes vivo, Demóstenes veemente, Demóstenes alternativamente banido ou laureado pelos seus concidadãos, Demóstenes orador, Demóstenes monstro, Demóstenes *tò thêrion* (τὸ θηρίον), Demóstenes falhado, ouvido, aclamado [...], Demóstenes morto, Demóstenes escrito, Demóstenes correcto, Demóstenes vencido... é agora modelo e espelho a que se compõem os oradores letrados, os artistas da palavra, os que fazem a arte de comover, deleitar, persuadir um quási ofício mecânico, que tem regras para ditar a convicção e preceitos para arrasar as lágrimas dos olhos do auditório.

Se a “Grécia é como um Titã que disputa com Zeus a majestade”, Demóstenes, qual Titã dos tempos históricos, é “o último genuíno representante do espírito da

Grécia”, porque é nos tempos do orador que se inflama a luta entre a liberdade grega e a futura civilização, ainda oculta por detrás do broquel do macedónio. Demóstenes representa o egoísmo ateniense, egoísmo generoso, patriótico, sublime de heróica devoção, e de gloriosa pertinácia. Filipe e Alexandre consubstanciam a aspiração da humanidade, a aspiração porventura inconsciente ou nebulosa, mesclada de ambição e de vaidade. O partido ateniense em frente da parcialidade macedónica. Em Demóstenes o culto da liberdade e da justiça e o princípio sacrossanto do governo local e autonómico. Em Filipe e Alexandre o vago, mas feliz, pressentimento de que acima da intolerância patriótica estão os vínculos e os interesses que suprimem para a vida comum da humanidade as fronteiras das nações. Demóstenes é a eloquência, que defende o estreito lar doméstico, para o sequestrar ao contacto impuríssimo dos bárbaros. Alexandre é a espada, que supera a eloquência, para alargar a civilização e chamar os bárbaros à comunhão das ideias e princípios iniciados pela Grécia.¹⁹

Refere Maria Helena da Rocha Pereira que o extenso estudo de Latino Coelho, “que durante muito tempo foi um marco quase isolado na desoladora parcimónia do conhecimento da Antiguidade no espaço cultural português, suscitou, logo na altura da sua publicação, viva controvérsia”²⁰. A introdução de Latino Coelho contém algo de manifesto político e cultural, o que naturalmente causa reacções numa geração tão célebre quão sensível como é a Geração de 70. Não partilhava Latino Coelho das correntes liberais, nem dos ideais do socialismo libertário de Proudhon, que tutelava por então a tertúlia do Cenáculo lisboeta, e cujo mentor era, desde 1867, Antero de Quental, amigo do socialista Oliveira Martins²¹.

Numa carta a Ramalho Ortigão, Oliveira Martins (1926: 27-32) escreve, com alguma ironia e sentido crítico, que há na obra de Latino Coelho “muita sabença de segunda mão”, acrescentando que em tanta erudição o douto deputado segue “os chavões de Duncker, Ritter etc.”. Ora, as fontes de Latino Coelho são ao mesmo tempo claras e dúbias, porquanto se há muito grego nas páginas e notas de rodapé, não se consegue descortinar com clareza qual foi a edição seguida pelo autor para a sua tradução de Demóstenes. Latino Coelho vive numa época de grandes e frenéticas descobertas arqueológicas e filológicas no mundo grego, entre homens de grande erudição e políglotas,

¹⁹ LC: p. CDXII. Apesar deste aparente favoritismo por Demóstenes, Latino Coelho considera Ésquines “o mais duro adversário de Demóstenes” atribuindo a ambos os oradores o estatuto de “atletas da tribuna”. Intr., *op. cit.* CDXII-CDXIII.

²⁰ Para uma visão crítica de *A Oração da Coroa* de Latino Coelho no panorama português, cf. Rocha Pereira (1987: 25-29).

²¹ Sobre Oliveira Martins, cf. Pires (1997).

entre atentados ao património cultural grego e falsificações arqueológicas. Recorde-se o caso do jovem Champollion e a sua decifração da Pedra de Roseta, o estranho caso do senhor Heinrich Schliemann, o comerciante alemão que, além de falar uma dúzia de línguas, aprendeu o grego homérico em três meses, facto que o levou à descoberta do suposto tesouro de Príamo (King 1997). Recorde-se ainda o caso de Thomas Bruce, Lord de Elgin, no início do século XIX: em 1801, desloca-se à Grécia que estava sob ocupação otomana e consegue uma autorização do governo turco, reinava na altura o sultão Selim III, estipulando que “ninguém o podia impedir de retirar as figuras esculpidas na Acrópole ou os blocos de pedra esculpidos com inscrições”. Em consequência desmontou o friso do Pártenon a tiros de canhão e levou-o para Inglaterra. É de supor que Latino Coelho acompanhasse de perto estas e outras efemérides semelhantes.

Mas a herança clássica não é absolutamente indiferente a Oliveira Martins. Basta ler o seu *O Helenismo e a Civilização Cristã*, editado em 1878, que ainda hoje é um brilhante estudo sobre o mundo clássico que rivaliza em erudição com a introdução de Latino Coelho, sendo que no primeiro as fontes são essencialmente francesas e filosóficas e no segundo são germânicas e filológicas. No que concerne aos oradores áticos, o autor refere frequentemente Isócrates, orador ateniense cujo estilo panegírico está bem patente no *Panatenaico*, uma obra de horizontes pan-helénicos; mas não refere nem uma única vez o nome de Demóstenes, defensor intransigente da liberdade grega contra o imperialismo macedónico, o que não deixa de ser estranho. No entanto, no seu *Febo Moniz*, um romance histórico datado de 1867, julgamos ver subjacente a ameaça do expansionismo napoleónico na Península, acerca da qual fará mais tarde a apologia da unidade geográfica, social e cultural, considerando a Península Ibérica uma espécie de modelo estratégico no contexto mundial do século XIX. Fica assim esclarecido que na “desoladora parcimónia do conhecimento da Antiguidade no espaço cultural português”, Latino Coelho não é o único representante.

Latino Coelho e Oliveira Martins seguem as grandes tendências culturais do seu tempo. Ambos concordam quanto às turvas e nebulosas origens orientais da civilização pan-helénica (Martins 1985: 57-58), seguindo, aliás, a bem conhecida tese hegeliana formulada em *Lições sobre a Filosofia da História*. Percebe-se que Latino Coelho vivia com grande expectativa os trabalhos pioneiros em linguística comparada indo-europeia, as novíssimas descobertas do sânscrito como língua parente do grego e do latim, tuteladas por Friedrich Bopp e Rasmus Rask entre 1815 e 1820, as teses germânicas sobre as línguas e a mitologia indo-europeia, a indologia como ciência dos antepassados europeus, cujo mentor era o filósofo alemão Friedrich Schlegel com a sua obra *Ensaio sobre a Língua e a Sabedoria dos Indianos*, publicada em 1808. F. Schlegel é teoricamente o

primeiro indólogo: é ele quem introduz o termo alemão *Arier*, um empréstimo da língua sagrada dos indianos, o sânscrito *arya*, que significa “puro, nobre”. Assim rapidamente se cria o mito das origens de uma genealogia ariana que originou a polémica designação das línguas em indo-germânico vs. indo-europeu. O mito ariano pretende conferir à Alemanha uma espécie de identidade irredutível e intransponível situada nas origens puras. Infelizmente os raciólogos do nacional-socialismo alemão, entre eles Ernst Rosenberg — intelectual influente e ideólogo do partido nazi —, depressa se apoderaram da indologia para fins eminentemente condenáveis.

Insuflado pelos ventos do Ganges que sopram em toda a Europa pela voz de Duncker e de Weber, Latino Coelho dedica todo o capítulo VII à filosofia e ao pensamento filosófico de Brahma, à sabedoria indostânica e aos textos védicos num desvio desproporcionadamente colossal aos objectivos da obra.

Como conclusão de um longo exercício especulativo, Latino Coelho conclui lapidarmente: “O zend (da bactriana) sonha, o indostânico delira, o grego pensa. Ao zen pertence a sensibilidade, ao brâmane a fantasia, ao helénico a razão” (p. LXXXVII). Nestas simples palavras, Latino Coelho sintetiza admiravelmente o chamado milagre grego: os gregos foram os primeiros povos a filtrar as influências culturais de outras civilizações, a criar a filosofia, a ciência, as artes, o mito, mas também a definir o indefinido (*ápeiron*) e a razão, esse *logos* que dá à Grécia uma supremacia cultural única no espaço mediterrânico e europeu (LC: p. LXXV):

Quando o pensamento helénico, rompendo os primeiros grilhões da mitologia, se encontra face a face com a natureza e deixa de ver um deus em cada um dos seus fenómenos... o Oriente é já de longos anos apercebido para a especulação e para a ciência. Mas a Grécia, a principiar nos Jónios mais vizinhos e quase familiares à vida asiática, se não improvisa de um só jacto as teorias filosóficas, desveste-as de qualquer indumento mitológico, e aparece como um Titã a disputar a Zeus a majestade.

Muitos dos conceitos expressos por Latino Coelho estão hoje ultrapassados por novas descobertas, nomeadamente no que respeita ao influxo fenício sobre os mitos gregos ou à origem ariana da mitologia grega, segundo os estudos de Max Müller. Naturalmente, estamos longe dos primórdios da civilização minóica que Arthur Evans viria brilhantemente a desenterrar; estamos distantes das descobertas arqueológicas levadas a cabo por Schliemann e seus sucessores imediatos, Wilhelm Dörpfeld e Carl Blegen, em Tróia e em Micenas, longe também da visão dos pré-socráticos e sofistas, verdadeiros precursores da sociologia política moderna, como reconhecerá um século depois Vieira de Almeida.

Vieira de Almeida

Vieira de Almeida (1888-1962)²², figura de grande relevo na sociedade portuguesa durante a primeira metade do século XX, foi também ensaísta, docente e matemático. Professor de Filosofia e de História, combina a vertente académica com a do helenista convicto, para quem, no entanto, a Grécia não é já a *paideia* perfeita e a ruína ideal do Romantismo. Consciente das mudanças históricas e institucionais operadas no seu tempo, atento às novas ciências e saberes emergentes, explora os novos paradigmas da sociologia política, cuja essência decorre dos grandes vultos do pensamento grego, Sócrates, Demóstenes, Platão, Aristóteles e os sofistas, precursores da sociologia política. Esta apologia dos sofistas reflecte uma nova realidade da cultura grega que não escapa ao autor, na sua única, mas pertinente referência à tradução de Latino Coelho: “Deve-se a Latino Coelho, no Prefácio da sua tradução da *Oração da Coroa*, uma boa exposição sintética da cultura grega, a que a preocupação da prosa académica e do paralelo não prejudica o mérito em outro aspecto. Nela se encontra justa compreensão do valor e importância dos Sofistas” (VA: p. 47, n. 8).

Entre o estudioso do período histórico a que se reporta a *Oração da Coroa* e o compromisso cívico e político do cidadão Vieira de Almeida há um elo de ligação e continuidade que se reflecte na forma como analisa a miragem de um ideal democrático ateniense concebido para melhor legitimar a harmonia de uma razão ocidental nascida na Hélade. O texto de Vieira de Almeida é um texto publicado em plena crise salazarista e naquele ímpeto de liberdade que não chega a concretizar-se com o general Humberto Delgado. Salvaguardando as distâncias que advêm de novos estudos e perspectivas sobre a oratória ateniense, o prefácio à tradução de Vieira de Almeida constitui, nas suas também longas cem páginas, um marco assinalável de grande actualidade psicológica, social e política. Assim o é também o discurso de Demóstenes, pois, como o próprio autor reconhece (VA: p. 117):

Quase apetece substituir em certos passos nomes geográficos e nomes de pessoas e com pequena diferença nos textos compor um livro de história contemporânea. É que na realidade continuamos contemporâneos de Filipe, que é todos os ambiciosos “fadados para altos destinos”, como dizem aqueles que não crêem no destino; contemporâneos dos oradores, que só lisonjeiam o público e o induzem contra o interesse, ou o que é o mesmo, a velar o verdadeiro interesse; contemporâneos das subtilezas – ou que os interessados supõem sê-lo – com que se oculta o verdadeiro aspecto das coisas; e tanto da época das ilusões perigosas, que ainda há pouco tempo um filme punha em cena uma espécie de Demóstenes errante, pregando por toda a parte cautela e precaução, entre o sorriso incrédulo de um auditório restrito.

²² Para outras referências sobre o autor, veja-se Barata-Moura (2003), Serrão e Fernandes (1986) e toda a sua obra filosófica publicada em três volumes pela Fundação Calouste Gulbenkian (1986-1988).

Aspectos da *translatio* de Latino Coelho e Vieira de Almeida

Não cabe aqui apreciar todos os aspectos específicos da tradução de um texto que combina estilos e figuras de retórica por meio das quais se vislumbra o clarão de uma civilização que tantas vezes iluminou o Ocidente, e talvez por isso nunca deixou de atrair o discurso político²³. Fiquemo-nos pelo exórdio. Longo tempo considerado uma obra-prima da oratória grega, o exórdio da *Oração da Coroa* sempre foi um enorme quebra-cabeças para os alunos de grego. Nos cursos de filologia clássica da Europa era prática habitual os professores convidarem os alunos a decorar e a declamar o temível exórdio, respeitando religiosamente as cláusulas do famoso *Πρῶτον μὲν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι*²⁴. Vejamos a título ilustrativo alguns aspectos da tradução comparando o texto grego de Demóstenes e as versões de Latino Coelho e de Vieira de Almeida.

Περὶ τοῦ Στεφάνου, 1-2	Latino Coelho, século XIX	Vieira de Almeida, século XX
<p>1. Πρῶτον μὲν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, τοῖς θεοῖς εὐχομαι πᾶσι καὶ πάσαις, ὅσην εὖνοιαν ἔχων ἐγὼ διατελῶ τῇ τε πόλει καὶ πᾶσιν ὑμῖν, τοσαύτην ὑπάρξαι μοι παρ' ὑμῶν εἰς τουτονὶ τὸν ἀγῶνα, ἔπειθ' ὅπερ ἐστὶ μάλισθ' ὑπὲρ ὑμῶν καὶ τῆς ὑμετέρας εὐσεβείας τε καὶ δόξης, τοῦτο παραστήσαι τοὺς θεοὺς ὑμῖν, μὴ τὸν ἀντίδικον σύμβουλον ποιήσασθαι περὶ τοῦ πῶς ἀκούειν ὑμᾶς ἐμοῦ δεῖ 2. (σχέτλιον γὰρ ἂν εἴη τοῦτό γε), ἀλλὰ τοὺς νόμους καὶ τὸν ὄρκον, ἐν ᾧ πρὸς ἅπασιν τοῖς ἄλλοις δικαίοις καὶ τοῦτο γέγραπται, τὸ ὁμοίως ἀμφοῖν ἀκροάσασθαι. [...]</p>	<p>Principio, Athenienses, exorando todos os deuses e deusas para que n'este julgamento vos inspirem em meu favor tanta benevolência, quanta hei sempre manifestado pela republica e por todos vós. Pedir-lhes-hei depois — o que mais que tudo importa á vossa religião e á vossa glória — que vos assistam para que no modo, por que devo defender-me, não consulteis o meu acusador, — seria duro o vosso proceder —, senão as leis, e o vosso juramento no qual entre outras coisas justas está escripto: “que se escutem igualmente os dois adversários.” [...]</p>	<p>Em primeiro lugar, Atenienses, rogo a todos os deuses e deusas que me retribuais neste debate com igual benevolência aquela que eu sempre tive para convosco e para com a cidade; em segundo lugar que os deuses — e isso muito importa à vossa glória e à vossa religião — vos inspirem a sentença, para que não consulteis o adversário no modo como devo ser ouvido — o que seria iníquo — mas as leis e o juramento, onde além de muitas outras coisas cheias de justiça, se contém aquela: “Devem ouvir-se igualmente as duas partes”. [...]</p>

As primeiras palavras do discurso são um tópico comum da oratória ateniense. À semelhança da apologia de Sócrates, também Demóstenes começa por *prôton mén, ô andres at-henaioi*. *Prôton* é a primeira palavra do discurso que, em correlação com *epeita* (“em segundo

²³ Dionísio de Halicarnasso dá como exemplo do estilo grandioso Tucídides e Demóstenes, mas avalia de simples o estilo do orador Lísias, e de médio o de Isócrates e Platão. Cf. D. H. *Demóstenes* 1-3.

²⁴ Sobre as cláusulas em Demóstenes, cf. Quintilien (1995).

lugar, depois”), estrutura o ritmo da frase e a lógica do discurso e do pensamento oratório. Latino Coelho verte *prôton* pela forma verbal “principio”, facto que afecta a estrutura sintáctica da frase, pois a seguir verte uma forma verbal tão simples como *euchomai* (rogo, peço, suplico) por um gerúndio forçado, “exorando” (do latim *exorare*). Ao verter *prôton* pelo seu sentido adverbial “em primeiro lugar”, Vieira de Almeida chama logo a atenção do ouvinte/leitor para o clima de benevolência divina e bondade humana que deve inspirar todo o debate judicial. Em ambos os tradutores, registre-se a versão perfeita de *eunoia* por “benevolência”, um termo-chave do discurso judiciário cujo objectivo é alcançar a benevolência dos juízes, a chamada *captatio benevolentiae*²⁵. Traduzir *eusebeia* e *doxa* por “religião” e “glória” é uma opção que pode suscitar dúvidas, porquanto está em causa o sentimento não só de “religião”, mas de “piedade”, termo este desde sempre associado ao léxico da tragédia; *doxa*, por seu lado, apresenta valores semânticos aproximados a “reputação, fama”²⁶, ainda que na linguagem platónica *doxa* (“opinião que pode ser justa”) apresente valores opostos a *episteme* (“ciência”).

Mais adiante traduz-se *pólis* por “república”, *ecclesia* ou *boulê* por “senado”. De boa tradição platónica, parece-nos, no entanto, imprópria uma e outra versão. Melhor seria verter *pólis* por “cidade” ou “estado”, *ecclesia* por “assembleia” e *boulê* pelo seu sentido exacto de “conselho”. Se bem que a intenção não seja discutir as instituições políticas atenienses, são pelo menos anacrónicos os termos utilizados no contexto político do século IV ateniense.

Tal como acontece para os termos que referem instituições gregas, não é raro encontrar frases e palavras cuja tradução seja menos clara. Por exemplo:

Após largo tempo decorrido, acumulando mil imputações, vitupérios e convícios, desempenha contra o seu ofício de histrião (LC: p. 5).

Ordenar ao architecto que lhes não desse lugar nos espectáculos? (LC: p. 9)

Quiz a sorte que [...] ao entrar na adolescência, fizesse coisas consoantes à minha honesta criação; presidir a jogos oferecidos ao povo a expensas minhas, equipar trirremes à minha custa, acudir de minha fazenda aos gastos da república... (LC: p. 85)

Corrido tanto tempo sobre os crimes, acumulando ataques e insultos, procede como histrião (VA: § V).

Não devia mandar que o architecto lhes desse lugar como espectadores? (VA: § VII)

Saído da infância fiz coisas condizentes, exercer cargos de almotacé, armar trirremes, contribuir para os tributos, não recusar a minha liberalidade quer em caso privado quer público, e ajudar os amigos e a república... (VA: § XXXIII).

²⁵ *Eunoia* exprime não apenas “simpatia”, mas “o desejo activo de fazer o bem”, “benevolência” que o acusado espera em retribuição da sua generosidade.

²⁶ O texto original é mais incisivo e diz o seguinte: “é sobretudo (μάλιστα) do vosso interesse e da vossa piedade e reputação”.

“Histrião”, para verter *hypokrínetai*, alude, é certo, à antiga profissão de Ésquines como actor trágico (*hypocritês*), mas atribui-lhe uma conotação pejorativa que o termo não permite de base e que uma pequena nota explicativa podia esclarecer; o termo *architécton* não tem, na *Oração da Coroa*, o sentido literal de “arquitecto”, mas um significado mais técnico e específico: “administrador do teatro”; no terceiro parágrafo, a versão do texto em ambos os autores obscurece mais do que esclarece o sentido, porque o que o texto diz é o seguinte: “saído da infância, fiz por agir em conformidade, exercer os cargos de corego, trierarca e contribuinte exemplar, nunca recusar a minha liberalidade nem a particulares nem ao estado, ser útil aos amigos e à cidade”.

A onomástica clássica tem contribuído para o enriquecimento lexical das línguas, mas também constitui um dos problemas mais espinhosos para o tradutor, em especial a tradução de antropónimos, topónimos ou etnónimos muito frequentes em grego e particularmente em textos de natureza judicial como este. Latino Coelho e Vieira de Almeida procuraram a solução mais simples e eficaz, mas talvez a menos clara, adoptando critérios variáveis de adjectivação de topónimos e etnónimos. Vocábulos como *peaniense* (natural do demo de Peania ou Paiania), que é como quem diz “lisboeta” ou “setubalense”, *ramnúcio* (de Ramnunte, demo da Ática) ou *maratónio* (de Maratona) mereciam uma nota explicativa ao leitor moderno. Também mereciam breve nota certos termos técnicos da vida cultural, política e administrativa ateniense, tais como “tríttagonista”, “tesmóteta”, “agonóteta”, “navarca”, “anfictião”, etc., como de resto, o faz com êxito Vieira de Almeida para os cronónimos de meses e anos.

A *translatio* é uma operação delicada e complexa, e, no caso de um texto longo e difícil, exige rigor e atenção especial. A ossatura do discurso demosténico não se deixa agarrar com ligeireza e o tradutor é forçado a procurar critérios e técnicas funcionais para fazer sentir os harmónios do texto em português fluente. Nesse sentido ambos os autores primam pela elegância, sobriedade e equilíbrio. Mas, se expus aqui alguns aspectos mínimos de ambas as versões, outros, mais ágeis na arte da *translatio auctorum*, também se pronunciaram criticamente sobre os dois tradutores. No seu excelente prefácio à já referida edição fac-similada de Latino Coelho de 1914, Maria Helena da Rocha Pereira é peremptória: “podemos afirmar que, no seu conjunto, a tradução é feita com elegância e fidelidade e que atinge o nível da excelência nos seus passos mais célebres”. Não obstante, reconhece que “a linguagem é matizada de latinismos e de palavras raras”, que o tradutor é hábil no uso da “perífrase”, mas enfático na duplicação de termos originais ou “omisso ocasional de palavras ou frases” (Pereira 1987: 19-20).

Em contrapartida, na sua carta-prefácio à tradução de Vieira de Almeida, Rebelo Gonçalves (121-122), discípulo do mesmo, escreve *non sine quodam rubore*:

Sinto-me realmente obrigado a dizer-lhe, arredada a lisonja, que esta redacção portuguesa da *Oração da Coroa* se distingue por virtudes que não encontro na de Latino Coelho, nem tão-pouco em várias outras, estrangeiras, do meu conhecimento. Há nela, acima de tudo, uma clareza e uma sobriedade que faltam amiúde nas reproduções modernas do texto demosténico.

O nosso Latino deu-nos linguagem vernácula, não o contexto; mas comprouve-se em nos dar também... ênfase desmedida e estilo fartamente arrebicado, à parte variadíssimos senões de pormenor. São pechas que se repetem em tradutores de outras bandas, atraídos, por ilusão, ao gosto do empolado e do ataviado, como se estes bastassem para reproduzir o tom de certas páginas oratórias antigas. Em Vieira de Almeida, pelo contrário, há o senso de que a limpidez e a temperança verbal, longe de conduzirem à tibieza ou frouxidão, constituem muitas vezes os verdadeiros meios de se obter a imagem, quanto possível aproximada, da clara e sóbria oratória ática. Sob este aspecto, pelo menos, a sua versão não é inferior à francesa de Mathieu, à inglesa dos irmãos Vince, à italiana de Mariotti.

Modernidade e actualidade de Demóstenes

Que aconteceu a Demóstenes depois deste processo judicial? Terá ele sobrevivido à catástrofe que arrasou Atenas? Terá ele sobrevivido ao ódio que alimentou contra Filipe? Ou terá ele sido vítima do processo que ele próprio ajudou a montar e tão brilhantemente defendeu? Demóstenes não é filósofo como Platão, é político ambicioso e clarividente que sucumbiu ao exílio e à morte em defesa da liberdade, num processo já de si sombrio, como sombrio fora o de Sócrates em 399²⁷.

Tal como os heróis das tragédias de Ésquilo, Demóstenes aprendeu que as grandes causas se ganham pelo sofrimento, que a dignidade e a liberdade exigem até o sacrifício da

²⁷ Por altura do processo de Sócrates, Demóstenes era ainda um efebo, um rapaz com cerca de quinze anos de idade. Recorde-se que, na Primavera de 399 a. C., Sócrates comparece perante o tribunal dos Heliastas para responder a uma acusação de impiedade. Sócrates começa a sua defesa com esta fórmula consagrada: "Em primeiro lugar, Atenienses, devo responder às acusações....", a mesma com que Demóstenes inicia a sua defesa.

própria vida. Vencedor de Ésquines, vê o seu prestígio a declinar, sendo obrigado a fugir de Atenas. Ainda vislumbrou o esplendor de Alexandre, ainda manobrou habilmente poderes e alianças, ainda negociou com Hárpalo, ministro das finanças e traidor de Alexandre, mas em vão. Refugiado no templo de Posídon na ilha de Caláuria, cercado pelas tropas macedônicas enviadas por Antípatro, simulou a redacção de uma carta e, levando a pena à boca, aspirou o veneno letal que ela continha. Caiu fulminado aos pés do altar, em Outubro de 322 a. C.

Nem Demóstenes nem a sua obra morreram com ele. Contrariamente ao que se passou com outros géneros, a eloquência é como a fénix, renasce constantemente ao longo da Antiguidade Greco-Romana. Diodoro Sículo reconhece que é pela arte da palavra que os Gregos se elevam e distinguem dos outros povos²⁸. Com Demóstenes, a arte da palavra transforma-se em crença, melhor dito, em convicção, psicagogia. Seguindo a matriz da eloquência ática, Cícero e Quintiliano definirão os moldes da eloquência latina e estabelecem eles próprios aquilo que viria a ser o modelo e o cânone da oratória ocidental. A partir do século I d. C., a admiração por Demóstenes foi por demais adulatória e fantasmática: orador por excelência, modelo de todas as qualidades oratórias. Plutarco, um grego do século II ao serviço da Roma Imperial, ao comparar nas suas *Vidas Paralelas* Demóstenes e Cícero, muito contribuiu para criar de Demóstenes a imagem do orador homem de estado, defensor intransigente da liberdade e da democracia. Em pleno século II d. C., a figura de Demóstenes parece assombrar o imaginário dos sofistas. Élio Aristides (117-181), um aristocrata jónico ao serviço de Antonino Pio e um dos maiores expoentes da Segunda Sofística, relata nos seus *Discursos sagrados* que a imagem do orador lhe apareceu em sonhos.

Falada ou escrita, os mestres da eloquência ática abraçaram *logos* e *ergon* numa conjugação de oratória e pragmática, outras vezes fizeram prevalecer a palavra sobre a acção ou o esplendor oratório de um momento único e sublime sobre o discurso reescrito legado à posteridade. Mas na arte da palavra até os príncipes da oratória fraquejam. Com efeito, um dos maiores fracassos do orador é relatado pelo próprio Ésquines no discurso *Sobre a Embaixada Infiel*. Na embaixada ao rei Filipe da Macedónia – conta Ésquines – Demóstenes, como que atarantado diante de uma assembleia atenta

²⁸ *Biblioteca*, 1.5-6. As escolas superiores de retórica nascem em Atenas no século IV, sob o impulso de Isócrates. Este orador cria um modelo de retórica que se difunde por toda a Grécia. Em Roma não havia ensino superior, por isso os jovens de boas famílias procuravam as melhores escolas no estrangeiro para alimentar as suas ambições culturais e políticas. César estudou em Rodes, Cícero em Rodes e Atenas, Octávio em Apolónia no Epiro, Horácio em Atenas, Ovídio em Atenas, na Ásia e na Sicília.

e exigente que esperava ouvir maravilhas da sua eloquência, apenas conseguiu balbuciar um pequeno preâmbulo imperceptível. Convidado a recompor-se por Filipe, o orador retomou a palavra, mas da sua boca não saíram mais que uns sons ininteligíveis. Todo o seu discurso foi fracasso.

A tradição oratória, sempre sedenta de elementos fisiognómicos e prosopográficos, manteve para a posteridade uma série de curiosidades, histórias e episódios que constituem o anedotário demosténico²⁹. Conta-se que Demóstenes, cansado de fracassos e vitupérios alusivos às suas deficiências, terá desaparecido de Atenas e ter-se-á exilado numa caverna onde trabalhou duramente para melhorar a sua dicção, voz e postura oratória. Consta igualmente que sabia de cor *A História da Guerra do Peloponeso* de Tucídides, cujo texto integral declamava sobre o alto de uma falésia com a boca cheia de seixos. Esta história tê-la-á contado ele próprio ao seu amigo Demétrio de Falero; são também conhecidos os exercícios de cordas vocais e o aparato teatral frente a um espelho.

Estas versões lendárias não correspondem inteiramente à verdade. Hoje sabe-se que o orador, disposto a superar todas as suas deficiências, se fechou numa biblioteca subterrânea, uma espécie de cela construída na cave da sua casa, onde trabalhou duramente a arte da dicção, da inovação, da acentuação e da respiração com o actor trágico chamado Sátiro. É o conhecido exílio literário. Para não cair na tentação de sair de casa ou de voltar à assembleia, rapou apenas um dos lados da cabeça. Outra anedota menos edificante reza o seguinte: o orador terá recebido de Hárpalo uma taça em ouro de filigrana roubada do tesouro de Alexandre Magno e apresentou-se na assembleia ateniense com o pescoço bem envolvido num cachecol de lã. Convidado a falar, respondeu por sinais que estava afónico. Os membros da assembleia gracejaram e diagnosticaram não uma angina, mas uma *argentina* (Plut. *Dem.* 30).

Num estudo sobre a época de Demóstenes, Mogens-Herman Hansen (2001) demonstrou como o orador continua a influenciar o pensamento político moderno. Numa apaixonada análise do século IV, o autor toca em pontos cruciais que afectam e preocupam a modernidade: a rápida evolução das instituições atenienses, o progresso dos ideais democráticos, o apogeu da eloquência ática, o fim da democracia ateniense. O uso contemporâneo de conceitos tais como “estado”, “separação de poderes”, “poder de decisão”, “estado social” são base para uma reflexão sobre as grandes questões actuais

²⁹ Os episódios anedóticos em torno do orador provêm de diversas fontes clássicas: Cic. *Orat.* 26 e 56-58; de *Orat.* 1.261; Plut. *Dem.* 7-11; Quint. *Inst.* 11.3 (sobre o assunto, cf. Valloza 2012).

das democracias ocidentais, do papel do cidadão na sociedade, do dever das instituições, da responsabilidade dos chefes de estado, dos “superiores interesses da nação”, ou do estado social.

Mas qual foi, em substância, o contributo do orador para a cidadania ateniense e qual o papel desempenhado pelos cidadãos em Atenas? Que se deve entender por participação? Eurípides, que Aristóteles considera o “mais trágico dos poetas trágicos”, toma a palavra em *As Suplicantes* para afirmar que a cidade de Atenas “não é governada por um só homem; ela é livre. O povo é soberano; cada um recebe o poder à sua vez por um ano. A cidade não confere privilégio à riqueza. O pobre e o rico gozam de direitos iguais” (vv. 405-408).

Demóstenes é contemporâneo de Aristóteles. Nem um nem outro são poetas como Eurípides, mas ambos partilham dos mesmos ideais de cidadania. Em pleno século IV a. C., um e outro contribuem decisivamente para a definição dos conceitos fundamentais de cidadão (*polîtês*) e de cidadania (*politeia*). Ambos concordam que o cidadão não se define pelo lugar onde vive, como vive, se é rico ou pobre, onde reside ou onde se naturalizou (como é o caso de metecos e escravos). O cidadão só existe em democracia, sendo privilégio único participar na vida da *polis*, seja ela qual for. Por outro lado, os oradores e filósofos do século IV seguem a boa tradição das instituições políticas de Sólon, fundadas no princípio da igualdade de direitos e deveres dos cidadãos (*isonomia*), no conceito da boa lei (*eunomia*) e no princípio da igualdade de palavra (*isêgoria*). A participação é directa e soberana nas instituições públicas. Na Assembleia vota-se de braço levantado. Aristóteles acrescenta que a cidadania ateniense está estreitamente ligada ao exercício do poder e das magistraturas (*archê*³⁰) reunidas em assembleia (*Ecclesia*).

Nem tudo são rosas na democracia ateniense. É sabido que os cidadãos recebiam um salário (*mysthos*) pelo pleno exercício dos seus direitos de cidadania na Assembleia. Este tributo passou progressivamente a subsídio social e servia para ajudar os cidadãos mais carenciados ou sem recursos, para comprar trigo e outros alimentos em tempo de guerra, enfim para pagar aos juízes e alimentar toda a complexa magistratura do Estado e das liturgias culturais (Hansen 2001: 98, 302), mas não vemos Demóstenes levantar a voz contra estes privilégios. Pelo contrário, os filósofos e sofistas gregos criticam duramente este benefício, pois segundo eles tratava-se de uma medida demagógica que

³⁰ O termo *archê* indica “soberania, poder, autoridade”, mas também “magistratura”; cf. Aristóteles, *Pol.* 3.1.1275a.

favorecia os cidadãos e que os levava a escolherem as magistraturas remuneradas. Falha maior ainda é o etnocentrismo político e jurídico ateniense, cuja prática atentava gravemente contra a própria democracia que excluía da vida cívica e democrática as mulheres, os escravos, os metecos e os filhos bastardos (*nothoi*)³¹.

Em conclusão. Face ao que acabámos de dizer, talvez a figura do orador possa vir a inspirar no espaço europeu mais associações ligadas à cidadania democrática, aos direitos dos cidadãos com deficiência ou até a concursos de eloquência e oratória³². Acresce dizer que há na vida de Demóstenes aspectos que ainda hoje atraem não só psicólogos, educadores e terapeutas da fala, mas também estudiosos da sociologia política que se interrogam sobre o papel da oratória no pensamento político moderno. A própria vida do orador está repleta de episódios de superação, consumados na luta titânica contra a fatalidade, a *anankê*. Como diriam os pedagogos e psicólogos de hoje, Demóstenes é um fenómeno de grande tenacidade, cujas componentes psíquicas e funcionais (memória, intuição, sensibilidade) constituem uma resistência à adversidade e que fazem de um vencido um vencedor, transformando um defeito ou falha em competência, talento ou génio.

Referências Bibliográficas

Barata-Moura, José (2003). “O Lugar do Conhecimento na Concepção de Filosofia de Vieira de Almeida”. In *História do Pensamento Filosófico Português*, dir. Pedro Calafate. Volume V: *O Século XX*, tomo 2. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 307-326.

Demóstenes (1987). *A Oração da Coroa*, versão precedida de um estudo sobre a civilização da Grécia por Latino Coelho, pref. Maria Helena da Rocha Pereira. Texto original fac-similado da edição de 1914. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

— (2008). *Oração da Coroa*, trad., pref. e notas Vieira de Almeida, introd. Abel Pena. Lisboa: Sá da Costa.

Démosthène (1947). *Plaidoyers Politiques*, ed. Georges Mathieu. Tomo IV, Paris: Les Belles Lettres.

— (2000). *Sur la couronne*, ed. e trad. Georges Mathieu, introd. e notas Claude Mossé. Paris: Les Belles Lettres (1947).

³¹ Em 451 a. C., Péricles promulga um decreto que concede o estatuto de cidadão apenas aos filhos nascidos de pai e mãe cidadãos, sendo que até à data bastava ser descendente de um pai ateniense. Se o decreto reconhece positivamente à mulher o estatuto de cidadã e valoriza a dupla filiação, por outro lado retira o estatuto de cidadão aos filhos nascidos de um só pai ou nascidos fora do casamento. Assim sendo, estes não teriam direito ao *mysthos*. Cf. Plutarco, *Péricles*, 37.3-4.

³² Na Universidade de Aix-Marseille existe desde 1995 um destes concursos sempre esgotado, chamado Démosthène (informações na página electrónica da Association Démosthène: <http://demosthene.asso.fr/>).

- Duchêne, Hervé (1995). *L'or de Troie ou le rêve de Schliemann*. Paris: Gallimard.
- Ferreira, José Ribeiro (2004). *A Grécia Antiga*. Lisboa: Edições 70.
- Gagarin, Michael (2012). "Law, Politics, and the Question of Relevance in the Case On the Crown". *Classical Antiquity*, 31.2: 293-314.
- Gonçalves, Maria Isabel Rebelo (1978-1979). "Os Nomes Próprios na versão da *Oração da Coroa* de Demóstenes por Latino Coelho". *Euphrosyne*, 9: 39-74.
- Hansen, Mogens-Herman (2001). *The Athenian Democracy in the Age of Demosthenes: structure, principles, and ideology*, trad. J. A. Crook. Bristol: Bristol Classical Press.
- Lesky, Albin (1995). *História da Literatura Grega*, trad. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Martins, Oliveira (1926). *Correspondência*, pref. e notas Francisco Assis Oliveira Martins. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- (1985). *O Helenismo e a civilização cristã*, pref. Dr. José Marinho. Lisboa: Guimarães Editores.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (1987). "Prefácio". In Demóstenes (1987: 7-29).
- Pernot, Laurent (1986). "Lieu et lieu commun dans la rhétorique antique". *BAGB*, Vol.1 N. 3: 276-277.
- (2002). "La survie de Demosthène et la contestation de la figure de l'Orateur dans le monde gréco-romain". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 146.2: 615-636. Disponível em http://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_2002_num_146_2_22455, acedido a 15 de Junho de 2016.
- Pires, Lúcia Maria Cardoso (1997). "A Construção da Memória: Sobre a História e as Histórias com Oliveira Martins". *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto: Filosofia*, 14: 331-384. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1926.pdf>, acedido a 15 de Junho de 2016.
- Quintilien (1995). *Le secret de Démosthène*. Paris: Les Belles Lettres.
- Serrão, Joel e Rogério Fernandes (1986). "Introdução ao Estudo da Filosofia de Vieira de Almeida". In Vieira de Almeida, *Obra Filosófica*. Vol. I: 1911-1940. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. ix-cxxii.
- Todd, S. C. (2005). "Law and Oratory at Athens". In *Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, ed. Michael Gagarin e David Cohen. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 97-111.
- Valloza, Maddalena (2012). "La voce de Demostene nella tradizione aneddotica". *Maia*, 64.2: 209-219.
- Yunis, Harvey (2005). "The Rhetoric of Law in Fourth-century Athens". In *Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, ed. Michael Gagarin e David Cohen. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 191-208.

A presença da Antiguidade Clássica nos relatos memorialísticos da ficção queirosiana*

Ana Paula Pinto**

1. Os relatos memorialísticos e a transmissão póstuma

A relevância que assume na produção ficcional queirosiana o discurso memorialístico, da responsabilidade de um narrador biógrafo, é inegável. Neste enquadramento diegético surgem, como exemplares de destaque, os textos da *Correspondência de Fradique Mendes*, *A Cidade e as Serras* e *O Conde de Abranhos*¹. As três obras, que a súbita morte do autor, em Agosto de 1900, relegou à categoria de projectos inacabados, tornaram-se, enquanto edições póstumas, não vigiadas pela acerada exigência crítica do autor, território literário sujeito a múltiplas inexactidões, lacunas e interpolações controversas. Nos critérios editoriais adoptados nem sequer foi respeitada a ordem cronológica da sua composição.

* Artigo produzido no âmbito do UID/FIL/00683/2013, do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos 2015-2017, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

** Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, CEFH | appinto@braga.ucp.pt

¹ Por comodidade metodológica, as três obras de Eça de Queirós citar-se-ão de forma abreviada ao longo desta exposição como *CFM* (*Correspondência de Fradique Mendes*), *CS* (*A Cidade e as Serras*) e *CA* (*O Conde de Abranhos*); também o volume dos *Contos* recorrerá de forma abreviada como *C*; seguimos como referência a Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, coordenada por Carlos Reis, para o volume de *A Correspondência de Fradique Mendes* (Queirós 2014) e dos *Contos* (Queirós 2009 e 2003). Porque ainda não estão concluídas as edições críticas de *A Cidade e as Serras* e de *O Conde de Abranhos*, usamos as edições Livros do Brasil, da responsabilidade de Helena Cidade Moura, que, apesar das limitações científicas, nos merecem menores reservas.

A *Correspondência de Fradique Mendes* teve um processo de gestação literária sem comparação no panorama literário europeu, pela sua excepcional complexidade e duração. As primeiras aparições públicas da personagem, idealizada pela inspiração convergente de Antero de Quental, Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis, ocorrem em dois folhetins de jornais em 1869²: impelidos por uma natural necessidade de auto-afirmação, empenhados numa experiência estimulante de escândalo e camaradagem boémia, estes jovens, recém-formados, abertos a novas perspectivas estéticas e modelos, divertem-se a apresentar Fradique à mediocridade provinciana do país como uma figura histórica, autor talentoso de uma obra literária de reconhecimento internacional. Nascido de uma motivação colectiva³, produto de uma certa rebeldia juvenil, Fradique virá a impor-se depois, autonomamente, a Eça, que o retomará em 1870, como personagem secundária, noutra notável mistificação literária, *O Mistério da Estrada de Sintra*, produzida em parceria com Ramalho Ortigão⁴. Cerca de quinze anos depois destes primeiros exercícios colectivos de criação proto-heteronímica, dando claros sinais de uma vinculação profunda ao mesmo projecto, que amadurece na sombra – Eça anunciará por fim na correspondência pessoal⁵ o desígnio de voltar a retomar a personagem, dando-lhe projecção pública: por ter privado com o “grande homem (que viveu [...] há tempos, depois do cerco de Tróia e antes do de Paris)”, “homem distinto, poeta, viajante, filósofo nas horas vagas, *diletante* e voluptuoso” (Castilho 1983 I: 262), o narrador anónimo surgiria em simultâneo como o minucioso coleccionador do seu espólio epistolográfico

² A 29 de Agosto na rubrica *folhetim* do diário lisboeta *A Revolução de Setembro* (n.º 8167) e a 5 de Dezembro do mesmo ano no diário portuense *O Primeiro de Janeiro* (n.º 272); para mais detalhes, v. Serrão (1985).

³ Sobre a responsabilidade relativa de cada um deles na conformação da personalidade e da obra literária do poeta e possível autonomização do dinamismo heteronímico, muito se tem debatido, sem chegar a verdadeiro consenso. Para as posições mais contrastantes, leiam-se Simões (1980: 178-179) e Serrão (1985: 205-206).

⁴ Publicada inicialmente no *Diário de Notícias*, em trinta e um folhetins, entre Julho e Setembro de 1870, a obra apresentou-se ao público leitor como um intrigante conjunto de testemunhos epistolares, assinados por vários correspondentes do jornal, a dar conta de um misterioso crime ocorrido em Sintra; inseridos no espaço redactorial reservado às notícias (e não à secção folhetinesca), pela hábil gestão do *suspense* e do efeito de veracidade dos factos (apresentados como reais e próximos e apenas desmistificados no último folhetim), as cartas convenceram de tal modo o público que este viria a aclamar a edição do conjunto como romance epistolar. Ramalho, numa carta de 1915 a Alfredo da Cunha, referenciaria a singularidade da obra como “representante único de uma nova espécie ficcional — o romance noticiário” que “nem franceses nem americanos tinham concebido ainda”; v. Monteiro (1985: 17).

⁵ Em quatro cartas a Oliveira Martins (10/06/1885, 23/05/1888, 12/06/1888 e 06/07/1888; Castilho 1983 I: 262-264, 473-476, 479-480 e 482-483, respectivamente) e numa à esposa (14/06/1890; Castilho 1983 II: 113-116), todas marcadas por um desconcertante recurso à ambiguidade mistificadora; na abrangência excepcional do arco temporal onde se finge inserir a personagem, entre o cerco de Tróia e o de Paris, manifesta-se, porém, a incontroversa ironia queirosiana.

e o biógrafo capaz de enquadrar a edição da correspondência num amplo “estudo sobre a vida e opiniões” do singularíssimo *gentleman*. A obra, espertando o “ar molengão e empaçado” do jornal, ofereceria ao público leitor o pretexto de acompanhar o discurrir de um espírito superiormente educado “sobre toda a sorte de assuntos, desde a imortalidade da alma até ao preço do carvão” (Castilho 1983 I: 262). Contrariando a primitiva projecção em livro, a iniciativa concretizou-se primeiro em edição parcelar, em mais do que um jornal⁶.

O Conde de Abranhos surge como a narrativa biográfica de uma figura paradigmática do Constitucionalismo – Alípio Severo Abranhos⁷, um oportunista pedante e sem escrúpulos – ingenuamente concebida como preito de homenagem póstuma pelo seu secretário particular, Z. Zagalo, tão imbecil que nem percebe que, com a sua admiração sabuja, desmascara as torpezas do biografado. A obra mobilizou a entusiástica inspiração literária de Eça entre as primeiras manifestações embrionárias da criação fradiquiana e a sua definitiva rearticulação, e antes da gestação bifásica da fantasia suposta na dupla “Civilização” / *A Cidade e as Serras*: depois de anunciar ao editor Ernesto Chardon (carta de 23/06/1878; Castilho 1983 I: 155) a novidade ficcional idealizada (“a biografia dum indivíduo imaginário, escrita por um sujeito imaginário”), Eça redigi-la-á febrilmente, de rajada, no Verão de 1879, na estância balnear de Dinan⁸, na Bretanha. Mas a crueza mordaz da sátira política parece ter perturbado o editor, que sugerirá a cautelosa publicação sem recurso ao nome do autor. Indignado com a incompreensão, Eça recusa a sugestão (Castilho 1983 I: 156, n.2) e abandona a novela quase pronta, sem a submeter ao torturado processo de revisão de provas e recriação textual, que regularmente esgotava a paciência dos editores e prolongava numa gestação intermitente cada uma das suas obras. A primeira edição, excepcionalmente tardia, em 1929 (cinquenta anos depois de

⁶ A colecção de *CFM* seria publicada em 1888, n’*O Repórter* e em simultâneo na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro; entre Setembro de 1889 e Dezembro de 1891, retoma-se na *Revista de Portugal* a edição parcelar da narrativa biográfica e de alguns dos textos epistolográficos. A edição em volume ocorrerá em 1901, pouco após a morte do autor; mais sete cartas se acrescentarão ainda às dezasseis originais no volume *Últimas Páginas* (1912) e nas *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas* (1929). É possível que esta irregularidade tenha condicionado os critérios de impressão, que poderiam não corresponder às opções literárias do autor: o livro acabou por, também nesse aspecto, se autonomizar, como uma personalidade própria, do projecto do autor/editor. Para mais detalhes sobre a história do macrotexto queirosiano, v. Carlos Reis, Irene Fialho e Maria João Simões, na introdução à edição crítica, pp. 15–78.

⁷ Notar que o biografado é AA (Alípio Abranhos) e o biógrafo ZZ(agalo): o duplo de Eça de Queiroz, que, nos primeiros exercícios jornalísticos, no *Distrito de Évora*, usava para a figura semi-heteronímica do correspondente externo o acrónimo críptico A.Z. Para mais detalhes, cf. Simões (1980: 187–188) e Serrão (1985: 236–237).

⁸ V. também a carta a Ramalho Ortigão, de 10/07/1879 (Castilho 1983 I: 178–179).

escrita), ficaria a dever-se à circunstância de o manuscrito, confiado em 1900 com todos os restantes inéditos do espólio pela viúva Emília de Castro Pamplona a Ramalho Ortigão, ter permanecido no baú do esquecimento por largas dezenas de anos, sem que os herdeiros tivessem sequer a noção da sua existência, até que, alarmado com a extraordinária e misteriosa descoberta, uns anos após a morte do pai, um dos filhos de Ramalho o reenviou do Brasil para Portugal à família Queirós⁹.

Depois de publicar em 1892 o conto “Civilização”¹⁰, centrado na figura de um supercivilizado aristocrata que sucumbe à crescente insatisfação dos dias, até ser por um acaso arrastado para uma propriedade rústica, Eça dará no ano seguinte ao editor Mathieu Lugan (carta de 18/11/1893; Castilho 1983 II: 300-303) sinais do entusiasmo posto na drástica refundição da narrativa numa obra novelística de maior estro, integrada, aliás, no projecto ambicioso de uma vasta colecção ficcional de outras narrativas fantasistas curtas. Marcada pelo deslumbramento de uma visita à propriedade herdada, por morte da sogra, em Santa Cruz do Douro¹¹, e articulada sobre idênticos referentes diegéticos (o protagonista Jacinto; o escudeiro Grilo; o narrador homodiegético que o acompanha como amigo¹²; a protecção supersticiosa da mãe/avó no início da vida; o excesso de riquezas, de luxos, e de livros¹³),

⁹ A primeira versão publicada vem contaminada por sistemáticas interpolações do filho mais velho de Eça de Queirós, José Maria, que assume a responsabilidade da edição; a edição de 1970, da editora Aguilar do Rio de Janeiro, procura repor, pelas mãos de Helena Cidade Moura, o texto original.

¹⁰ Publicado na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, entre 16 e 23 de Outubro de 1892, foi posteriormente coligido por Luís de Magalhães no volume póstumo dos *Contos*, em 1902; é uma peça narrativa de vinte e poucas páginas e cinco magros capítulos, que apresentam, em traços largos e sem a riqueza de detalhes da novela posterior, a história gradual da insatisfação deste supercivilizado.

¹¹ V. carta de 02/06/1898, sobre a Quinta de Vila Nova, em Santa Cruz do Douro (Castilho 1983 II: 458-460); a primeira visita à Quinta de Vila Nova ocorrera em Maio de 1892, e deve ter sido esse o momento em que o paraíso Torges, do conto “Civilização”, se transmutou em Tormes.

¹² No conto, o narrador homodiegético (“Eu”, a primeira palavra da narrativa, relativamente ao “amigo”, “meu camarada”, C: 225) é regularmente anónimo (exceptua-se C: 242: “Que lhes importava a eles que um de nós fosse José e o outro Jacinto?”). Em CS, o nome do narrador, José Fernandes, sobrinho de uma família aristocrática (“Fernandes Lorena de Noronha e Sande”, p. 16), prende-se muito com a tendência ficcionadora de Eça, de criar embaraços no clima de ambiguidade com que premeia o leitor; notar que José Maria d’Eça de Queirós foi criado pela madrinha Ana Joaquina Leal de Barros, casada com António Fernandes do Carmo.

¹³ No conto, o rico Jacinto, “que nasceu num palácio, com quarenta contos de renda” (C: 225), vive no Jasmineiro, um palácio que o pai construiu em Lisboa “sobre uma honesta casa do séc. XVII” (C: 226), protegido pelos bons fluidos que a mãe, “senhora gorda e crédula de Trás-os-Montes” (C: 225), sobre ele espalha desde a nascença; na novela, herdeiro de uma renda de cento e nove contos (CS: 11), o Príncipe da Grã-Ventura vive em Paris, num hiperbolicamente luxuoso palácio dos Champs Elisées; no Jasmineiro do conto, instalados em duas salas, há vinte e cinco mil volumes (C: 226), contra os trinta mil (CS: 26, 29, 87, 184) — que gradualmente se convertem em setenta mil (CS: 117) — da residência de Paris.

a narrativa centra-se na mesma tese essencial (a da supremacia da civilização sobre a natureza, contestada pelo falir consecutivo das aparelhagens¹⁴ – fonógrafos, torneiras, elevadores – e pelo ingresso accidental no espaço da natureza¹⁵, onde se exalta a capacidade de o homem se reconciliar com a vida). A recriação enriquece-se de excepcionais potencialidades estilístico-simbólicas, sobretudo pelo hiperbolizante esforço de distanciar o soberbo cosmopolitismo da Cidade (Paris, os Campos Elísios, o luxo do palácio do 202) da humildade “alpestre”¹⁶ da serra. A obra, confirmada através da composição descontínua de alguns capítulos¹⁷, arrastando-se no atormentado processo de refundição, aperfeiçoamento e sistemáticas emendas, até à morte do autor, será publicada em 1901, a partir da revisão de Ramalho Ortigão e de Luís de Magalhães¹⁸.

Apesar de tão atormentada transmissão, que dificulta a interpretação genética das três obras, uma especificidade nos permite associá-las numa abordagem interpretativa. Com efeito, todas se socorrem de um expediente narrativo comum: estruturadas como relatos biográficos memorialísticos, comungam de um peculiar espaço de representação simbólica – que traduz de forma complexa e especular a imagem ficcional de uma personagem, narrada pelo ângulo de abordagem peculiar de outra personagem-narrador que com ela partilhou uma experiência vital continuada.

¹⁴ A primeira catástrofe técnica é, no conto, a do fonógrafo riscado (C: 227-228) — possível alusão à insistência da voz oracular de Orfeu, já decapitado e lançado ao mar —, replicado ainda nas do elevador (C: 230) e das torneiras (C: 232), que também recorrem na novela.

¹⁵ A oposição entre a cidade e o campo tingi-se na novela dessa notação de vitória do torrão natal sobre o exílio no estrangeiro; no conto, o matiz da tese da supremacia da civilização sobre a natureza embrutecedora tem também muito de irónico na sua conclusão: depois de se dedicar à leitura exaustiva de setenta e sete volumes sobre a evolução da moral dos negróides e de ter instalado a luz eléctrica nos jardins, Jacinto teve “a iniludível necessidade de partir para o Norte, para o seu velho solar de Torges” (C: 233), numa jornada agreste, que ecoa a de D. Quixote, com “uma égua lazarenta, um jumento branco, um rapaz e um podengo” (C: 236): “Jacinto, e eu atrás dele no burro de Sancho” (C: 236).

¹⁶ V. a citada carta a D. Emília de Castro (02/06/1898), onde nota que os pequenos adorariam “sítio tão alpestre” (Castilho 1983 II: 459).

¹⁷ O primeiro capítulo é enviado a 14/02/1894, com a promessa de que a obra teria apenas quatro capítulos; até Maio, seguir-se-ão mais dois extensos capítulos, sem uma previsível conclusão; numa carta de 17/05/1894, reagindo com surpresa aos reparos do editor, Eça dirá a Mathieu Lugan que não fez tão substanciais alterações ao primitivo projecto e que a obra se comporá de cinco capítulos, três dos quais já entregues (v. Castilho 1983 II: 316-317).

¹⁸ Em 1900, o autor deixa compostas e revistas cerca de 65 % das páginas da novela; a pedido da viúva, Ramalho Ortigão encarrega-se, com o apoio de Luís de Magalhães, da interpretação e revisão do manuscrito, que dará origem à versão definitiva, numa abordagem que Helena Cidade Moura considera “longe do que hoje nos pede o respeito pela obra literária” (“Nota final” à edição, CS: 259).

2. A presença dos clássicos na configuração mental dos protagonistas-biografados

2.1 *Correspondência de Fradique Mendes*

Mal formula, na primeira carta de 1885 (10/06/1885; Castilho 1983 I: 262-264) ao amigo Oliveira Martins, o projecto de retomar a figura ficcional do velho Fradique Mendes, Eça não só vincula a figura do *distinto homem grande* a uma herança histórica que o coloca algures “depois do cerco de Tróia e antes do de Paris”, mas também propõe a leitura didáctica da sua correspondência sobre “toda a sorte de assuntos, desde a imortalidade da alma até ao preço do carvão”. Três anos depois, na segunda carta (23/05/1888; Castilho 1983 I: 473-476), superlativando a excepionalidade da figura, sublinha nela uma notável metamorfose: mantendo aspectos significativos das primeiras *encarnações* (tricéfala e bicéfala), com um conjunto seleccionado e repetido de atributos¹⁹, Fradique reaparece numa renovada moldura estético-ontológica, destituído já dos excessos cómicos que o fizeram protagonizar algum escândalo nas versões prévias. O mais substancial elemento da metamorfose, quanto a nós, centra-se na redefinição da natureza da personagem: ao contrário das primeiras versões, em que há uma vinculação quase exclusiva às modernas correntes culturais europeias (sobretudo a francesa e a alemã), *o último Fradique* sublinha reiteradamente a sua fundamentação – literária, filosófica e cultural – na Antiguidade Clássica Greco-Romana. E esta notação imediata irá obsessivamente ampliar-se em cada uma das secções do livro.

Ecoando o desconcertante enquadramento temporal projectado na carta a Oliveira Martins (10/06/1885; Castilho 1983 I: 262-264), a biografia da personagem estribar-se-á sempre entre dois vectores temporais claros, o da contemporaneidade europeia, que aponta para a sua origem “histórica”²⁰, e o da Antiguidade Clássica, o da sua procedência cultural. O vector da Antiguidade, que traduz a matriz identitária do *espírito*, tende regularmente a reflectir-se, no enunciado de biógrafo, nos atributos do porte *físico*. Logo ao detalhar as circunstâncias do primeiro encontro com o poeta, o narrador descreve, deslumbrado, não só os encantos do perfil “do feito aquilino e grave que se chama

¹⁹ O requinte civilizacional e cultural, o cosmopolitismo moderno, o bom gosto, até na filosofia de bem vestir. A complexa personalidade, amplamente discutida pela crítica queirosiana, aponta para o somatório de traços do criador e dos amigos, combinados com características de dândis de referência (como Ximénès Doudan), que exerceriam sobre os espíritos cultos da época o seu fascínio. Sobre a natureza híbrida e inacabada da personagem, o seu desdobramento interior, e a sua metamorfose como alteridade heteronímica queirosiana, v. Piedade (2003: 23-24).

²⁰ Nascido em Portugal, nos Açores, no século XIX, estudante em Coimbra e em França, viajante e coleccionador de experiências humanas no mundo.

cesariano, mas sem as linhas empastadas e a espessura flácida que a tradição das Escolas invariavelmente atribui aos Césares, na tela ou no gesso, para os revestir de majestade; antes pura e fina como a dum Lucrécio Moço²¹, em plena glória, todo nos sonhos da Virtude e da Arte” (*CFM*: 96-97), mas também “a sã e viril proporção dos membros rijos, o aspecto calmo de poderosa estabilidade com que parecia assentar na vida” (*CFM*: 96), que parece também fisicamente inscrevê-lo numa excepcional moldura de atemporalidade:

E apesar de Vidigal me ter contado que Fradique festejara os “trinta e três” em Sintra, pela festa de S. Pedro, eu sentia naquele corpo a robustez tenra e ágil de um efebo, na infância do mundo grego. Só quando sorria ou quando olhava, se surpreendiam imediatamente nele vinte séculos de Literatura. (*CFM*: 98)²²

Mas essa impressão externa, vazada nos traços físicos, surge sempre como confirmação de uma vivência cultural marcante. A biografia da personagem, esmiuçada previamente pelo primo e patricio Marcos Vidigal, trai, na verdade, uma incontornável familiaridade de Fradique, desde a mais tenra infância, com o universo de referências dos Clássicos. O primeiro sinal, obsessivo, é o conhecimento do latim, ensinado pelo frade beneditino, capelão da avó (*CFM*: 87)²³.

Muito relevante, no enquadramento das referências gerais à familiaridade com o latim, será a notação, explicitada numa carta autobiográfica a Oliveira Martins (que o narrador insere por encaixe no capítulo IV da sua narrativa biográfica como prova documental da peculiar preferência de Fradique pelos temas “que pertencem à Pré-História – a Antropologia, a Linguística, o estudo das Raças, dos Mitos e das Instituições Primitivas”, *CFM*: 152): aos onze anos, perante a perplexidade de ter sido, por decisão morigeradora

²¹ A mesma analogia recorrerá em *CFM*: 106: “um Fradique idealizado, em que tudo era irresistível, as ideias, o verbo, a cabaia de seda, a face marmórea de Lucrécio Moço, o perfume que esparzia, a graça, a erudição e o gosto!”

²² A observação, que recorrerá (*CFM*: 98, 109), parece evocar a narrativa latina da tomada de Tróia, sem deixar, no entanto, de constituir uma alusão implícita à poesia homérica, início da literatura europeia. Simultaneamente, o valor alusivo da referência aos vinte séculos de literatura permite sublinhar à consciência do leitor a constatação de que a vida intelectual é naquele jovem uma sólida herança cultural e sobretudo literária.

²³ A completar a natureza dual de Fradique, explicitada temporalmente pelas duas fronteiras, a da Antiguidade e a da Modernidade, o narrador nota que o estudo do Latim, na infância, antecipou a abordagem que, na adolescência, sob o influxo da excêntrica avó e do seu círculo de íntimos, fará de Voltaire, Kant e dos ideais da Modernidade. O Latim nunca deixará de comparecer fluentemente nos seus testemunhos epistolográficos não só à elite de amigos, no enquadramento dos temas preferenciais de superior erudição, mas até nas cartas mais familiares e ternas (à madrinha e à amada Clara), engastadas sobre temas mais simples e triviais.

da avó, arrancado do ensino particular do Padre Nunes e inscrito numa escola pública, a leitura accidental de uma *Enciclopédia de Antiguidades Romanas* fá-lo-á perceber um reflexo fiel dos costumes da Antiguidade nas suas aparentemente humildes rotinas de chegar guiado pelo jardineiro, e comprar a merenda na confeitaria da esquina; na verdade, o pequeno órfão resgata, pela leitura dos costumes antigos, não só o seu orgulho ferido, mas a consciência de pertencer filialmente a uma linhagem espiritual, que o equipara, menino sem pais, a todas as crianças romanas, e em particular aos filhos de Cipião (CFM: 153-154)²⁴. A instrução escolar preparatória conduzirá, mais tarde, à frequência do Direito em Coimbra, “um nobre centro de estudos Clássicos e o derradeiro refúgio das Humanidades” (CFM: 87).

A narrativa biográfica sublinhará (CFM: 151) ainda em Fradique, a par do conhecimento profundo “dos idiomas das três grandes nações pensantes, a França, a Inglaterra e a Alemanha”, e do árabe, “um sólido conhecimento das línguas clássicas²⁵ (que, na sua idade de poesia e de literatura decorativa, o habilitara a criar em latim bárbaro poemas tão belos como o *Laus Veneris Tenebrosae*²⁶)”. Neste enquadramento, sobressaem,

²⁴ A menção simples da figura histórica de Cipião, encastrada na menção literária da *Enciclopédia de Antiguidades Romanas*, permite inscrever o pequeno órfão num nível simbólico de filiação espiritual à poderosa família patricia Cornélia, de onde era oriundo Cipião, o grande general romano, duas vezes cônsul, que se notabilizou não só pelos seus feitos, mas pela sua excepcional descendência (em particular os netos Gracos). Equivalente mecanismo intertextual ocorrerá posteriormente, quando, ridicularizado pelos amigos em razão das atribuições do criado Smith, Fradique se dispôs um dia a esclarecer a suposta “caturreira”, notando nas funções daquele “um proveitoso regresso à tradição clássica que em todo o mundo latino, desde Cipião, o Africano, instituíra os barbeiros como «informadores universais da coisa pública»” (CFM: 167).

²⁵ Enquanto o latim ressurgirá em múltiplas referências complexas de intertextualidade, o grego tende a não ultrapassar o limite estreito das menções e correspondentes alusões, o que manifesta a natural limitação de Eça, pouco ou nada familiarizado com os originais gregos que tanto fascínio sobre ele exerceriam, mas hauridos de traduções sobretudo francesas. Ao contrário das muito frequentes referências a autores e referentes latinos, muito menos diversificadas nas alusões a Virgílio (e.g.: CFM: 274-275, 281, 288, 394-395, 400-401), Horácio (CFM: 380, 388), Cícero (CFM: 191, 231, 235), Ovídio (CFM: 185), mas também César (CFM: 78, 96), Tibério (CFM: 316) e Séneca (CFM: 225), Cleópatra e Marco António (CFM: 310-311) recorrem mencionados no texto queirosiano muito mais numerosas figuras gregas: Homero (CFM: 154), Hesíodo (CFM: 116), Platão (CFM: 93), Sócrates (CFM: 93, 217, 225), Aristóteles (CFM: 380), Sófocles (CFM: 134), Heródoto (CFM: 130), Anacreonte (CFM: 392, 400), Tucídides (CFM: 154, 400), Xenofonte (CFM: 154), Calino (CFM: 157); acrescem ainda Euclides (CFM: 273), Péricles (CFM: 90, 280), Diógenes (CFM: 231, 260).

²⁶ O poema, duas vezes citado, assume na narrativa um peculiar estatuto, já que, no elenco multitudinário das obras literárias de Fradique, é uma das poucas peças a escapar à aluvião do silêncio (CFM: 180). É de alguma forma possível que o poema tivesse por musa a mais gloriosa cortesã de Paris, Ana de Léon — comparada no seu enquadramento a Aspásia, no século de Péricles, e celebrada pelos poetas, no *Figaro*, como “*Vénus vitoriosa*” (CFM: 90).

sempre da autoria de um enunciador heterodiegético, e em contexto de perplexidade, pelo seu carácter de hiperbólica excepção, as referências que denotam o conhecimento paralelo, perfeito e fluente, que Fradique teria também do grego. Quando, depois dos primeiros encontros e reencontros, se aprofundam por correspondência regular os vínculos de amizade de Fradique com o narrador, e com “alguns dos seus camaradas” intelectuais, multiplicam-se à volta da sua figura irradiante e da sua assombrosa cultura as apreciações de vários deles.

Ramalho Ortigão enunciará, “numa carta carinhosa” (CFM: 134), a estranheza de o ver transitar com uma invejável agilidade por todos os superiores produtos da civilização, desde as actividades atléticas de marchar, remar, caçar tigres, combater tropas abissínias, ou nos salões seduzir com sorrisos os corações femininos, e deslumbrar o espírito dos homens com as mais recentes e originais ideias sobre qualquer coisa; “e depois de tudo isto fecha a sua porta ao mundo – e lê Sófocles no original” (CFM: 134).

Outro amigo comum, não identificado no discurso do narrador-biógrafo, exclamara:

um dia, com essa ironia afável que nos homens de raça céltica sublinha e corrige a admiração: “Aquele Fradique! Tira a charuteira e dá uma síntese profunda, duma transparência de cristal, sobre a guerra do Peloponeso; depois acende o charuto e explica o feitio e o metal da fivela do cinturão de Leónidas!” (CFM: 154)²⁷.

Também Guerra Junqueiro o descreverá como “um Saint-Beuve encadernado em Alcides” (CFM: 135)²⁸.

Pela assombrosa amplitude das suas capacidades, tenderão a tecer-se, muitas vezes tingidas de indisfarçado ciúme, equivalentes notações discursivas de perplexidade,

²⁷ A breve referência convoca, apesar do seu laconismo, uma complexa aura alusiva: a ironia sobre a minuciosa erudição de Fradique pode corresponder a um testemunho não localizado de um passo de Heródoto ou evocar, como *reminiscência*, o trecho simbólico da *Odisseia* (19.220-221) em que Ulisses, disfarçado de mendigo, conquista a confiança de Penélope pela descrição detalhada da fivela do cinturão que o marido levou para Tróia, muitos anos antes.

²⁸ O mecanismo permite, através de uma *alusão* mítica a Hércules (que a a narrativa mítica clássica fizera nascer ilegítimo no enquadramento social do palácio de Anfitrão, filho de Alceu, e nomeara como Alcides antes de se lhe reconhecer a filiação divina de Zeus), propor de forma metafórica a síntese entre a excepcional proficiência de Fradique (digna de um Hércules) na cultura antiga e a sua naturalidade na crítica literária moderna, representada pela figura de Saint-Beuve. A notação dessa mesma dualidade recorrerá em testemunhos de primeira pessoa, em que Fradique considera, por exemplo, “Calino tão digno de estudo como Voltaire” (CFM: 157).

que conotam com uma esfera superior, não humana ou não coeva — onde protagonizam as referências clássicas — as façanhas de Fradique. Recorrem como particularmente reveladoras as três fantasias em que a admiração hipersubjectiva do narrador cria à volta da figura do poeta das *Lapidárias* “uma auréola mais refulgente” (CFM: 90). A antecipar o primeiro encontro, em Lisboa, instigado pelo testemunho de Vidigal, que acabara de lhe revelar a intimidade literária do açoriano com Victor Hugo e as suas relações amorosas com “a gloriosa Ana de Léon, a mais culta e bela cortesã [...] do Segundo Império”, a quem os poetas celebravam no *Figaro* como “Vénus Vitoriosa” (CFM: 90), o narrador não tarda a conceber, num breve exercício de transposição semântica, a analogia desta mundana parisiense com Aspásia, cortesã e sofista milésia. Esta primeira analogia semi-inconsciente, retirada da *menção* simples dos dois nomes (Aspásia e Péricles), verter-se-á “num sonho repassado de erudição e sensibilidade” (CFM: 93), em que o narrador, transportado à Grécia Clássica, na Via Sagrada entre Atenas e Elêusis, disserta com a francesa sobre as obras filosóficas de Platão e as poéticas de Fradique, equiparadas.

Esta breve fantasia onírica anuncia outras, que equivalente mecanismo de transposição propiciará, quando o narrador e o biografado se reencontram no Cairo, ambos mais maduros e viajados. A primeira²⁹, muito mais ampla até pelo seu espectro simbólico, é provocada pela real observação do flamejante e enigmático círculo que se congrega no Hotel Sheperd à volta de Fradique. A beleza radiosa da figura feminina e a imponência esplêndida da masculina, tocadas pelo halo mágico da inegável superioridade de Fradique — e permeadas pela deficiente pronúncia do criado de mesa negro —, favorecem, mais uma vez, a transposição dos referentes próximos para o enquadramento imagético da superior esfera olímpica. Mas para além da identificação de Théophile Gautier com o próprio Júpiter e da sua acompanhante Jeanne Morlaix³⁰ com uma incógnita ninfa da Jónia, o pretexto narrativo sugere à sensibilidade educada do narrador um nível de intertextualidade muito mais amplo e rico, onde se combinam também *menções* exoliterárias³¹, e *alusões*

²⁹ Também preparada por um desvio fantasioso, na viagem de barco em Mênfis, em que, à cadência dolente dos remos, o narrador evoca imgeticamente o primeiro encontro do Hotel Central, em Lisboa, e se sente de novo transportado pela imaginação a esse referente temporal prévio do primeiro encontro. O artifício narrativo permite inserir numa cadeia de alucinações oníricas, ironicamente ambíguas, a sequência de “encontros” com a figura de Fradique.

³⁰ Jeanne Morlaix opera o reincidente esquema imagético dual que sintetiza a Antiguidade e a Modernidade, na notação de que se apresenta “como uma estátua de Praxíteles que usasse um colete de Madame Marcel” (CFM: 112).

³¹ Por exemplo, a arte escultórica, na perfeição e graciosidade das estátuas de Praxíteles (CFM: 112), e as normas do rito divino, “nos antigos templos, onde outrora [...] era ofertado o mel e o sangue das reses” (CFM: 114), ou a geografia helénica, com descrições dos vales da Lacónia (CFM: 113) ou da Samotrácia rica em bronze (CFM: 119).

endoliterárias³². Em razão do óbvio envolvimento amoroso das personagens reais, o trecho traz à colação a reminiscência de “Juno mole e conjugal” (CFM: 114)³³ e do temperamento adúltero de Júpiter, que propicia não só a evocação do formulário épico homérico nas notações vernáculas “Júpiter, o Tonante, o Fecundador, pai inesgotável dos Deuses, criador da Regra e da Ordem” (CFM: 114), mas também, nas referências sequenciadas a Leda e ao Cisne, a Europa e ao Touro, a Dánae e à chuva de ouro, a Egina e ao Fogo, e à escada e a Sémele (CFM: 115), a narrativa (tipificada como *compêndio*) da excepcional voluptuosidade de Júpiter, transmitida pelos mitógrafos e Ovídio. O registo subversivo, de tom parodístico, desta “ideia de literatura – um Deus de rabona jantando à mesa do Hotel Sheperd” (CFM: 113), a “publicar em Lisboa na *Gazeta de Portugal*” (CFM: 116), como exercício reelaborado de ficção literária, a *Última Campanha de Júpiter*, permite hierarquizar poeticamente as prioridades do biógrafo. “Fradique, um dos derradeiros crentes do Olimpo, devotamente prostrado diante da Forma, e transbordando de alegria pagã” (CFM: 116), que “visitara a Lacónia, falava a língua dos Deuses; recebia deles a inspiração” (CFM: 116) não só se apresenta “na intimidade dos Imortais, bebendo com eles champanhe Clicquot” (CFM: 115-116), mas conquista acima das velhas divindades entediadas o seu espaço de projecção. Sintomaticamente, na fantasia literária do biógrafo, a ninfa Jónia troca o majestoso regaço de Jove, e a harmonia inefável da sua palavra (CFM: 116) “para se pendurar no pescoço do poeta das *Lapidárias*, murmurar-lhe coisas em grego mais doces que os versos de Hesíodo”.

Acresce, por fim, dentro do mesmo esquema de transposição fantasiosa, o episódio em que na véspera da despedida do Egipto, ao anoitecer, na companhia de Fradique, se comunica ao narrador, diante do Nilo, o mesmo assombrado deslumbramento de todos os homens de todos os tempos; incluindo “os Ptolemeus magníficos; Prefeitos de Roma e Prefeitos

³² Como as sugeridas a partir da realidade mítica do Olimpo, habitado “pelos velhos deuses”, pela presença deliciosa das ninfas (CFM: 112) da tradição jónica; ou a referência mítico-literária de grande valor alusivo “ao impulso de duas crianças para o mesmo fruto, num vergel real, como na amizade clássica de Orestes e Pílates” (CFM: 119). Notam-se ainda, da peculiar autoria do narrador, as *notícias* que apontam de forma irónica para a educação literária das meninas gregas, por uma óbvia transposição da educação folhetinesca das meninas portuguesas: “outroza [...] pensativas [...] ao decorarem, na Cartilha pagã, as datas” das aventuras lascivas de Júpiter (CFM: 114), ou, em registo alusivo-paródico, para a enojada reserva da pudica Minerva e das “damas sérias do Olimpo” (CFM: 114); ou para a peculiar erudição de Hermes, o deus viajante (CFM: 114).

³³ Já a notação “o frascário e femeeiro Júpiter” (CFM: 115), que, com as barbas sujas de macarrão (CFM: 115), reconhece que *ali abichou muito incenso* (CFM: 116), denota, no entanto, uma transposição subversiva, da ordem do registo parodístico, que a literatura antiga por cauteloso respeito tendia a evitar.

de Bizâncio [...], Alexandre-o-Grande, sonhando o Império do Oriente; [...] e ainda os que vieram só para contar da terra adorável, desde o loquaz Heródoto até ao primeiro Romântico” (CFM: 130). A *menção* de referentes históricos sublinha um clima de profunda vivência cultural da Antiguidade, a que não é estranha a presença inspiradora de Fradique.

Os referentes clássicos sustentam ainda a mais trivial realidade quotidiana de Fradique. Habitando a luxuosa residência de Varennes (com a sala “Heróica” revestida de “quatro tapeçarias de Luca Cornélio contando os *Trabalhos de Hércules*”³⁴), ele trai nas rotinas diárias a cidadania do mundo antigo: acordado pelo criado escocês, “corria ao imenso laboratório de mármore, a esponjar a face e a cabeça em água fria, com um resfolgar de Tritão ditoso” (CFM: 166), e enquanto se deixava escanhoar, ouvia do criado as sínteses noticiosas, seguindo, dizia ele, os preceitos que Cipião legitimara na Antiguidade; saído do banho, Smith massageava-o “até que o corpo todo se lhe tornasse, como o de Apolo, ‘rúseo e reluzente’ e “à uma hora almoçava, com a sobriedade dum grego, ovos e legumes” (CFM: 167).

Traduzindo o íntimo convívio com o modelo, a destriça das suas opções intelectuais, emocionais e espirituais faz-se regularmente pelo recurso à referência clássica. Enquanto a sua filosofia de sedutor se estriba nas muito criteriosas relações com “o eterno feminino” – divididas entre o culto devocional por organismos superiores, o interesse científico, ou a “simples e boa maneira natural, como os Faunos amavam as Ninfas” (CFM: 168) –, as preocupações sociais canalizam-se, pela citação literal da *Asinaria* de Plauto, na certeza de que “cada um se torna cada vez mais o lobo do seu semelhante, *homo homini lupus*” (CFM: 175). E até o Portugal pitoresco e popular, não deformado pelas modernas convicções europeias, a que ele regressa saudosamente de uma itinerância constante, em breves “visitas filiais” (CFM: 68), revela o espaço utópico onde ainda se encontra vivo “pelo seu catolicismo pagão, o carinho fiel aos Deuses latinos, tornados santos calendares” (CFM: 163).

Reflexo fiel da vida, também as circunstâncias da morte de Fradique³⁵, “sob aquela forma que ele, como César, sempre apeteceu – *inopinatam atque repentinam*” (CFM: 176), parecem sublinhar a mesma chave interpretativa.

³⁴ Equivalente notação no episódio (CFM: 174) em que, procurando um fiacre para irem a uma feira de tapeçarias, “(onde Fradique cobiçava umas *Nove Musas Dançando entre Loureiras*)”, ele acaba por desistir por respeito à fome da pileca. Ambas as referências comportam *compêndios* das narrativas míticas, com as quais Fradique manifesta uma vinculação preferencial.

³⁵ Para possíveis interpretações simbólicas do episódio da morte em CFM: 176-177, v. Reis (1984: 58-60) e Monteiro (1993: 226).

O penúltimo capítulo da narrativa biográfica censura a leviana homenagem que lhe escreveu na *Gazette de Paris* Alceste, um erudito moralista, a criticar a Fradique a falta de uma obra mais perene que o pó ao vento: a notação comporta uma paráfrase da ode III de Horácio (*exegi monumentum aere perennius*³⁶). Na verdade, o narrador-biógrafo reconhece que só ficaram impressas “as *Lapidárias*, publicadas na *Revolução de Setembro* — e esse curioso poemeto em latim bárbaro, *Laus Veneris Tenebrosae*”; as restantes obras manuscritas, guardadas num velho cofre de ferro lavrado (a “vala comum”) foram legadas a Libuska, que passeou algumas vezes ao lado de Fradique “os seus largos olhos de Juno³⁷” (CFM: 180), e com ele partilhou interesses amorosos e literários; depois da sua morte, a legatária, também familiarizada com a cultura clássica³⁸, apresentou às solicitações do narrador uma recusa tão inflexível que ele conclui ter ela “decerto sob ‘os claros olhos de Juno’ [...] uma clara razão de Minerva” (CFM:182). Assim, corroborando fielmente a máxima que *seduziu Descartes e Fradique* — “*bene vixit qui bene latuit*” (CFM: 185)³⁹ — a obra permaneceu sempre no mais recatado sigilo.

O último capítulo propõe, pela repetição de modelos clássicos, a justificação para a iniciativa do editor diante do deliberado “propósito de abstenção e silêncio” de Fradique (CFM: 189):

A essa carinhosa tarefa devotei um ano — porque a correspondência de Fradique, que, desde os quietos hábitos a que se acolhera depois de 1880 aquele “andador de continentes”, era a mais preferida das suas ocupações, apresenta a vastidão e a copiosidade da correspondência de Cícero⁴⁰, de Voltaire, de Proudhon e de outros poderosos remexedores de ideias. (CFM: 191)

Depois de esclarecer as opções metodológicas adoptadas na recolha, o narrador, parafraseando o lema cartesiano em latim, justifica a sua iniciativa editorial no cumprimento

³⁶ A crónica, que o narrador refuta por superficial, leviana e injusta para com a memória de Fradique (“um homem todo de paixão, de acção, de tenaz labor”, que “fez duas campanhas, apostolou uma religião, trilhou os cinco continentes, percorreu todo o saber do seu tempo”), notava que “sobre a sepultura de Fradique, como sobre a do grego desconhecido de que canta a antologia, se poderia escrever: ‘Aqui jaz o ruído do vento que passou derramando perfume, calor e sementes em vão...’” (CFM: 179).

³⁷ Os olhos de Juno simbolizarão talvez a posição legitimada de consorte que Juno tinha no Olimpo clássico, a acompanhar, sempre muito ciumenta, os desvios adúlteros do marido.

³⁸ “Isto vinha escrito, com uma letra grossa e redonda, numa larga folha de papel áspero, onde a um canto brilhava a ouro, sob uma coroa de ouro, esta divisa — *Per terram ad coelum*” (CFM: 183).

³⁹ A citação é paráfrase de um verso de Ovídio, *Tristia*, 3.4.20: *Crede mihi: bene qui latuit bene vixit*.

⁴⁰ A menção clássica do nome de Cícero permitirá evocar, imediatamente antes de se iniciar o apartado autobiográfico, a autoridade modelar do epistológrafo romano, que muitas vezes recorrerá, por menção simples do autor ou das obras nas cartas do seu admirador confesso (e.g., CFM: 235). Também o de Tibério, epistológrafo copioso, recorre alusivamente em CFM: 316.

de um objectivo simples: para que a pátria que o gerou possa gloriar-se desse excepcional cidadão, sinal de “consolação e de esperança” para a nação que “só vive porque pensa: *Cogitat ergo est*” (CFM: 194)⁴¹.

No apartado epistolográfico, por sua vez, são apenas excepcionais as cartas (seis em vinte e sete) onde não surgem, múltiplas, as alusões à Antiguidade Clássica. Muitas ocorrem lapidarmente iniciadas ou encerradas com uma expressão latina (CFM: 207, 259, 316, 322). É muito produtivo, em especial nas cartas às senhoras das suas relações, o recurso fácil à alegorização de percepções intuitivas do mundo, por meio das recorrentes *menções* das figuras divinas do panteão⁴²; recorrem também referências aos heróis e figuras míticas⁴³, a espaços físicos relevantes⁴⁴, às figuras históricas e suas obras⁴⁵. Outras encerram mecanismos intertextuais mais elaborados, que podem ir da simples *alusão* ao halo indistinto da *reminiscência* mais ou menos inconsciente⁴⁶, do denso *compêndio*⁴⁷ à *referência* erudita⁴⁸, ou, numa fidelidade muito estrita ao original, à *citação literal* mais ou menos ampla⁴⁹.

⁴¹ A notação sublinha também de forma equívoca a realidade ontológica da figura fradriquiana, que *existe, porque pensa...*

⁴² A alegorização clássica das forças da natureza tuteladas pelas divindade recorre como um mecanismo alusivo em várias das páginas da obra: a beleza feminina conota-se com as figuras de Diana ou Juno (CFM: 146, 180, 182, 203-204, 230), ou das deusas genericamente encaradas (CFM: 203-204); Minerva representa o rigor do espírito (CFM: 180, 182); o equilíbrio masculino é traduzido por Apolo (CFM: 167, 290), que também representa às vezes a incisiva lucidez do espírito (CFM: 217); Febo é a luminosidade do dia (CFM: 266); Vénus e Cupido conotam os prazeres sensuais (CFM: 231, 291, 326-327, 386); Ceres é a Terra-Mãe (CFM: 286); Júpiter a autoridade suprema (CFM: 290-291); as Ninfas e os Faunos a liberdade da natureza animal (CFM: 168, 259). Algumas vezes, porém, a *menção*, mais do que alegórica, é referencial: em 114-115, a fantasia ficcional do narrador representa como verdadeiras personagens diégéticas, e reminiscências das narrativas míticas antigas, as figuras do adúltero Júpiter e da conjugal Juno, e de Minerva, nauseada pelas aventuras amorosas do pai.

⁴³ Ulisses (CFM: 259, 284), Hércules (CFM: 135, 139), Pégaso (CFM: 380), Rómulo e Remo (CFM: 394).

⁴⁴ A Grécia (CFM: 93-94, 217-218, 274-275, 386), Roma (CFM: 130; 153-154; 157, 217-218, 274-275, 286, 394-395), Atenas (CFM: 274-275), Elêusis (CFM: 93, 290-291), o Olimpo (CFM: 111-112, 290-291), o Parnaso (CFM: 380, 381), a fonte Castália e Delfos (CFM: 380).

⁴⁵ V. *supra*, p. 176, n. 25.

⁴⁶ A carta III (a Oliveira Martins), corporizando a nota de que “a alma modela a face”, enaltece a majestade da múmia de Ramsés II, um verdadeiro “Dono de homens” (CFM: 208): a fórmula elogiosa comporta o eco homérico do ἄναξ ἄνδρῶν. Na carta XIII (a Clara; CFM: 290-291), na moldura lírica de uma relação amorosa consumada, multiplicam-se as referências alusivas greco-latinas à iniciação em Elêusis, à beleza sumptuosa e etérea das deusas, à Vénus de Milo, ora carnal ora “citereia e espiritual”, aos sacerdotes de Cartago, aos pagãos do Lácio, crentes em Júpiter e Apolo; já a alusão “aos deuses invejosos que arrebatam para o Olimpo as mais belas das mortais” evoca, pelo seu mecanismo de *reminiscência*, o *compêndio* de várias narrativas míticas antigas.

⁴⁷ CFM: 282: a narrativa dos Lotófagos surge alusivamente resumida em meia dúzia de palavras, a conotar o esquecimento mágico que a natureza insufla no espírito de quem a observa.

⁴⁸ Cf., e.g., carta V (a Guerra Junqueiro; CFM: 217), carta VI (a Ramalho Ortigão; CFM: 231), carta XI (a Mr. Bertrand B.; CFM: 273-274), carta XV (a Bento S.; CFM: 308, 310-311, 316).

⁴⁹ Cf. carta X (a Madame de Jouarre; CFM: 259, 260), carta V (a Paulo Vargette; CFM: 376).

2.2 O Conde de Abranhos

A narrativa biográfica d'*O Conde de Abranhos* também apresenta, no formulário discursivo, múltiplas referências clássicas; no enquadramento de sátira mordaz, elas surgem regularmente ao leitor como mecanismos expressivos que sublinham, pelo contraste hiperbólico, a insignificância do biografado e a tacanhez acomodatória do biógrafo. Logo no início da narrativa, Zagalo entende encarecer a excelência de Alípio Abranhos — a quem por morte “as musas mesmas choraram” (CA: 12) — e também o mérito da sua empresa memorialística, notando que “seria necessário, para bem o pintar, um Plutarco” (CA: 11). Ao esboçar, porém, a obscura genealogia de Abranhos, destaca apenas, num rol de misérias, um antepassado, Manuel Abranhos, “que, pelas suas formas atléticas e beleza viril era conhecido como o Apolo de Amarante” (CA: 19); “o belo Apolo” (CA: 20, 21), que se notabilizou na história da família por seduzir uma viúva rica, D. Jacinta Ana de Sobral Vieira Alcoforado e Noronha, por frequentar “muito o colega Baco” (CA: 20) e destratar abominavelmente a esposa (que por ele concebera uma paixão comparável à da “mulher de Putifar, ou às Fedras da lenda antiga”, CA: 20, mas abandonará na roda o filho Florido que dele concebeu). Acresce como referência notável uma outra tia, D. Violante de Noronha, “de uma beleza clássica que lhe valeu o nome de Juno” (CA: 22) — e o infeliz estatuto de concubina do rei D. Pedro II. Também a divisa da família, solenemente inscrita em latim no campo do escudo heráldico (*In Christo spes mea*, CA: 23), mas prontamente substituída pela posterior (*Ex corde pro rege*, CA: 24), em agradecimento pelo título nobiliárquico concedido pelo rei, demonstra a leviandade do aristocrata a acomodar a outros valores a sua vil lealdade.

A infância de Abranhos na liberdade da natureza, traduzida pela máxima de Juvenal⁵⁰ *mens sana in corpore sano* (CA: 25), é, no entanto, adaptada à grosseira alegoria de quem esteve “mamando à farta nos peitos de Cíbele” (CA: 25). Já o estudo “da gramática e do Latim” (CA: 28), o conhecimento “das línguas... e do Direito Romano”, e a gradual familiaridade do ouvido “à nobre linguagem dos Cíceros, dos Tito Lívios” (CA: 33), que sucedeu essa primitiva experiência de liberdade natural na humildade do lar paterno, justificarão a inescrupulosa repugnância do jovem — já habituado “às convivências eruditas, cultivadas, educadas” — pela “companhia pobre e iletrada do seu pai” (CA: 33). O salutar decoro do estudante perante “as florescências naturais do sentimento moço” (CA: 48) será ilustrado com a prudência com que bebia apenas às escondidas, e com os colegas não visitava “essas Vénus vulgares” (CA: 49), preferindo, no recato das vielas mais escuras, e só, sacrificar “com seriedade no altar de Vénus Afrodite” (CA: 49); também o apelo superior da deusa, manifesto no excepcional

⁵⁰ Transformada em locução proverbial anônima.

encanto da humilde servente Júlia, “mais bela na sua camisa de estopa do que as Vénus que os artistas florentinos recostavam nos coxins” (CA: 49), justificará o facto de a ter desflorado com violência e sem compaixão a abandonar grávida e desamparada, “sacerdotisa da Vénus das velas” (CA: 51). Enquanto a facilidade com que Abranhos aprendeu pela astúcia a manipular o povo se traduz por “verdades já velhas no antigo mundo helénico” (CA: 52), chamam-se “sofistas da revolução social” (CA: 36) aos que não foram capazes de aceitar o seu projecto social de escravização dos miseráveis. Já a sua verve ridícula, propensa ao plágio⁵¹, oportunista e orientada para a denúncia torpe ou a lisonja vil, é recorrentemente associada “às sátiras de Juvenal e às verrinas clássicas de Cícero indignado” (CA: 61)⁵² ou com Plutarco, Séneca e Catão⁵³ (CA: 100); os exercícios ridículos, a treinar os discursos públicos cheios de citações inoportunas fazem ZZ “pensar em Demóstenes, ensaiando, junto do mar, as suas apóstrofes sublimes aos tiranos” (CA: 119)⁵⁴; também “a sua verbosidade trovejante” “pela cólera lembrava Juvenal e pela correcção era comparável a Cícero” (CA: 163)⁵⁵. No afã ambicioso de conquistas parlamentares, diz-se ainda que, a rondar os pares, “como Aquiles, recolhido na sua tenda, Alípio Abranhos forjava as suas armas para a batalha” (CA: 120)⁵⁶. O episódio em que, com um comentário torpe, Alípio se faz popular e alvo da hilaridade generalizada, é aproximado do passo homérico da humilhação de Afrodite e Ares: “uma hilaridade imensa, como aquela que o velho Homero põe na boca dos deuses e que fazia tremer as colunas de cristal do Olimpo” (CA: 121)⁵⁷. Nas *soirées* dos Abranhos,

⁵¹ Os seus exercícios oratórios na Câmara são traduzidas por um símile clássico retirado da *Selecta do Curso de Português* (CA: 61). A repetição do padrão, do uso despropositado de citações de páginas oratórias de antologia reaparecerá mais tarde (CA: 126) e traduzir-se-á no azedume da resposta dos opositores; aqui confluem, a despropósito, exemplares de oratória clássica, incluindo apóstrofes a Tibério e alusões a Roma e Cartago (CA: 127).

⁵² Em CA: 66, a descrever a figura do obeso Desembargador Amado, diz-se que outra personagem o designa “com um verso conhecido de Juvenal!”; a mesma personagem é nomeada “onde dormitava o Vitellius [o Desembargador Amado]” (CA: 67), “Justiniano Sarmento Amado” (CA: 68), “os Vittellius torpes” (CA: 70).

⁵³ Mais tarde, de novo acomodado a outros valores, Alípio escreverá uma crónica sobre o Amado, “em que, num grandioso estilo à Plutarco, a integridade do desembargador era comparada à dos Sénecas e dos Catões” (CA: 100).

⁵⁴ Noutro passo se dirá que AA, mesmo diante de “um deputado de estatura hercúlea” (CA: 138), ou de quem “rurgia, com punhadas de atleta, a sua verrina estudada”, com “a clássica estupidez dos colossos” (CA: 141), era “Demóstenes multiplicado por três” (CA: 138), “necessitava um Demóstenes” (CA: 165).

⁵⁵ De igual modo nas elucubrações políticas, em que se confundem as perspectivas do patrão e do secretário, se aludirá a Bismark da Prússia, com “a corpulência heróica de um César gótico” (CA: 106), e à Inglaterra, “maior que nenhum império Clássico” (CA: 106), “uma oligarquia, mais orgulhosa do seu domínio universal que o patriciado romano” (CA: 106). O jornal *Estandarte* compara “Sua Majestade, pelas virtudes, a Tito, pela justiça a S. Luís, e pelo respeito da Constituição, à Rainha Vitória” (CA: 110).

⁵⁶ É precisamente o contrário: Aquiles retirara-se das tribulações da batalha, depondo as armas.

⁵⁷ A notação clássica reforça-se no comentário que lhe fazem outros parlamentares: “Atire-lhes outro epigrama, homem!” (CA: 123). Vejam-se ainda as repetidas alusões a Juvenal.

desfilavam, cheios de pose, a Fradinho, “com o seu belo corpo de Juno” (CA: 159), e o bacharel Tavares, abusando do pseudónimo de César Trajano (CA: 159). Quando AA não consegue, contra os seus propósitos, “atirar de cangalhas o Ministério de Torres Gomes”, ZZ nota que este era “como dizia Ésquilo, o pomposo dramaturgo, ‘torre de ferro, de força e de domínio’” (CA: 160). E enquanto AA tenta ascender ao poder, através de um golpe, o amigo Fradinho comenta que o fez “quando Lisboa estava entregue a Cila” (CA: 163)⁵⁸.

2.3 A Cidade e as Serras

Tal como no caso de Fradique, a experiência cultural de Jacinto, propiciada pela figura adjuvante da avó e do seu círculo (o padre, os amigos⁵⁹), inicia-se pela gradual familiaridade com o mundo antigo, desde a aprendizagem básica do latim⁶⁰, até às grandes noções formuladas desde Aristóteles (CS: 16, 114) e Platão (CS: 30, 150, 155); esta experiência sufocante de mergulho na erudição⁶¹ culminará na hiperbólica *fartura do livro*⁶². A par, também a materialidade do corpo, sustentada por todos os confortos inventados desde “Terâmenes, criador da roda” (CS: 16, 114)⁶³, redundará na fragilidade psicossomática com que o protagonista, acabrunhado pela servidão material, encanece e corcova prematuramente.

O espaço habitado do palacete trai frequentemente, também, a proximidade dos requintes da cultura antiga, desde “o vaso coríntico” (CS: 25) da entrada do 202 e “as duas magras deu-

⁵⁸ O funeral do estadista que deixará o espaço ministerial para Abranhos é comparado “à magnificência lúgubre com que Roma chorou César. E lamentei não ter a pena de Tácito para contar as pompas dos funerais de Augusto” (CA: 175). A pena de Tácito, no entanto, representa um anacronismo do pedante Zagalo.

⁵⁹ A avó Angelina da casa da Avelã (CS: 12-13) é o paralelo da avó estroina de Fradique: ambas assumem a educação dos netos, através dos seus mentores. No enquadramento do mesmo esquema de duplos, também o Grilo (CS: 15-16) corresponde ao Smith da CFM: é ele que prepara os rituais do banho e as massagens e todos os confortos necessários ao amo (CS: 37).

⁶⁰ “As Letras, a Tabuada, e Latim entraram por ele tão facilmente como o sol por uma vidraça” (CS: 14); já adulto, o latim conserva para ele a suavidade apetecida (CS: 174), e está sempre nos recursos da conversação de José Fernandes e Jacinto (CS: 111, 115, 120, 150, 173, 210).

⁶¹ A sofreguidão paradoxal com que Jacinto se alimenta de erudição traduz-se recorrentemente em metáforas de âmbito clássico, como quando os dois bebem “em cervejarias filosóficas, no Boulevard Saint-Michel”, burilando a equação metafísica de Jacinto (CS: 17).

⁶² A tradução simbólica da “suprema fartura do livro” (CS: 77) ocorre expressivamente na fantasia onírica do narrador, que “vê” transfigurada toda a realidade circundante por livros e erudição encadernada, *com o Altíssimo, o Eterno, a ler uma edição barata de Voltaire*; também um dia, no meio de uma profunda crise de tédio, sem saber a que leitura se dedicar no meio dos seus setenta mil volumes, Jacinto “palpou com mão indeliberada toda a vasta Grécia desde a criação de Atenas até à aniquilação de Corinto” (CS: 117).

⁶³ O Terâmenes conhecido foi um general grego da *Guerra dos Trinta Tiranos*; nada tem a ver com a invenção da roda, muito anterior, e referenciada anonimamente no desenrolar da produção civilizacional humana.

sas de pedra” que sustentavam as lâmpadas (CS: 26), a algumas escovas de Jacinto, comparáveis às “rodas maciças de um carro sabino” (CS: 37). Sobressaem pelo aparato mítico as tapeçarias do 202, com os motivos de “Príamo, Nestor, o engenhoso Ulisses” que “arfavam, buliam com os pés venerandos!” (CS: 55). E se o elevador da copa, “numa inércia de bronze eterno” (CS: 68), ressoa ecos de Horácio⁶⁴, também a mesa engenhosa que se rebaixava ou alteava mecanicamente (CS: 114), oferecida por Efraim a Jacinto, evoca as insólitas criações mecânicas de Hefestos⁶⁵, e o ardiloso enquadramento de leviandade e adultério que Homero sugere, a contaminar o Olimpo bem-aventurado e a terra habitada pelos infelizes mortais. De resto, também os convivas sugerem em ocupações e sentenças mais ou menos eruditas a familiaridade com a cultura greco-latina: na lista dos amigos cultos de Jacinto há um “Vorcan, um pintor mítico, que interpelara etereamente, havia um ano, a simbolia rapsódica do cerco de Tróia, numa vasta composição, ‘Helena Devastadora’” (CS: 31); Madame d’ Oriol compara o incidente da inundação das torneiras “ao Vesúvio” e “às ruínas” (CS: 48); Madame de Trèves é a personificação moderna de Helena, a exercer apenas a suprema “Arte de Agradar” (CS: 56) “com o seu curvo nariz patricio” (CS: 55); o psicólogo feminista “Doutor em Elegâncias Femininas” (CS: 58) escreve um romance de psicologia experimental, “A Couraça”, que lembra pelo título Hesíodo (CS: 56); as senhoras resplandecem nos salões “como deusas num círculo escolhido do Olimpo” (CS: 61); Madame Verghane “ria como uma bacante” (CS: 71)⁶⁶; também na serra a mulher do Dr. Alípio surge “de preto, esplêndida como uma Vénus Rústica...” (CS: 215). E no seu enquadramento social repetem-se os rituais antigos, tanto os fúnebres⁶⁷, como os da festiva frivolidade imperial, descritos na *História Augusta*⁶⁸. Frequentemente as reflexões discursivas dos dois interlocutores vêm permeadas de colorações clássicas, ainda que o seu assunto seja a modernidade progressista das cidades⁶⁹. Também o modelo de amizade incondicional que une Jacinto e Zé Fernandes desde os tempos da mocidade se compara ao de Aquiles e Pátroclo (CS: 103).

⁶⁴ Odes, III: *Exegi monumentum aere perennius*.

⁶⁵ E.g., as invulgares trípedes automáticas concebidas para os banquetes divinos, em *Il.* 17.383, e as correntes inquebráveis concebidas para encadear a adúltera Afrodite e o amante Ares, em *Od.* 7.300-301.

⁶⁶ Também no regresso a Paris, o narrador nota um cartaz de “uma mulher nua, com flores bacânticas nas tranças” (CS: 240).

⁶⁷ “E Jacinto [...] murmurou como num funeral pagão: — *Ad manes*, aos nossos mortos!” (CS: 115).

⁶⁸ Cf. a alusão aos Festins de Cor de Heliogábalo (CS: 111); ou os serões camavalescos de Paris, onde se protagonizam “Quadros vivos da História Sagrada e da História Romana”, com Lucrécias e Tarquínios, Agripinas e Neros (CS: 128-129).

⁶⁹ Ao dissertarem sobre o amor, Jacinto e Zé Fernandes notam a presença onipotente d’ “esse velho Deus do Himeneu” (CS: 92) e intuem-se nos “largos caminhos assoalhados em que os Faunos amam as Ninfas na boa lei natural, e buscam tristemente os recantos lóbregos de Sodoma ou de Lesbos!...” (CS: 92); ou interrogam-se sobre “o que diria um grego do tempo de Fídias, se visse esta nova beleza e graça do caminhar humano!...” (CS: 247); ou um dos dois, perturbado por ouvir falar “das instituições da Cidade Antiga” se reconhece infeliz por “não compreender a Cidade, e errar através dela e da sua Civilização Superior, com a reserva ridícula dum Censor, dum Catão austero” (CS: 250).

Quando se decide surpreendentemente a honrar o seu passado familiar, partindo para Tormes a trasladar os ossos dos avós, Jacinto exclama: “Acabou!... *Alea jacta est!*” (CS: 120, 122), e põe no seu afã de mudança o hiperbólico tom de uma marcha épica⁷⁰. Em contraste, a casa de Tormes conserva os rigores espartanos⁷¹. A presença da natureza, de início interpretada pelo protagonista como poder ameaçador e gradualmente assumida como potência regeneradora da identidade originária do homem, palco divino de criação (CS: 148), justifica a recorrente referência de Hesíodo (CS: 93, 204), das *Geórgicas* (CS: 20, 163) e *Éclogas*⁷² de Virgílio (CS: 150, 160-161), de Horácio (CS: 168, 203), de Platão (CS: 150, 155), de Plínio (CS: 125), de Epicuro (CS: 135), de Epicteto (CS: 160) e de Diógenes (CS: 148), de Plutarco (CS: 160) e até de Eurípides ou Sófocles (CS: 228), ou ecos de Homero nas percepções dos homens simples⁷³. E entrançadas no fio da prosa recorrem muitas outras referências clássicas⁷⁴, como as que emolduram a tranquilidade feliz da vida de Jacinto⁷⁵.

Desde o binómio simples do título, entre a desumanização materialista da Cidade-Civilização e a espiritualidade redentora da Serra-Natureza⁷⁶, a novela *A Cidade e as Serras* propõe cruzamentos fecundos com os referentes da tradição literária. Por um lado, a alusão inicial ao desterro dos avós (CS: 12-13) surge como uma paródia bíblica das dificuldades da Sagrada Família a encontrar abrigo; sublinha-se ainda, inegável, a presença reincidente do *Eclesiastes* nas leituras depressivas de Jacinto (CS: 111). A par da bipolarização dos referentes do Inferno/Paraíso⁷⁷ da tradição judaico-cristã surge-nos a versão pagã da descida aos Infernos: a própria localização do 202 na Avenida dos *Campos Elísios*

⁷⁰ “E o desfilar das bagagens, através do portão, lembrava uma página de Heródoto contando a marcha dos Persas” (CS: 124).

⁷¹ “Recolhido à minha alcova espartana” (CS: 156); no mesmo passo se nota, com um eco proverbial antigo, que o Sono “é um primo da Morte”.

⁷² Desde o uso em ecos ténues, como aquele em que Zé Fernandes leva de Paris para o exílio um livro de Direito, “para aprender enfim, nos vagares da aldeia, *estendido sob a faia*, as leis que regem os homens” (CS: 23); ou outros de referência mais lata: “uma larga Bucólica” (CS: 137), “deliciosa, para uma Écloga” (CS: 196).

⁷³ Percepção equivalente à da *Odisseia* (onde, incentivados pelo espírito arguto de Atena, os homens e em particular Ulisses receiam ser visitados pelos deuses vigilantes em corpos de homens) é a do pastor que em CS: 231 diz que “quem sabe com quantos reis antigos se topa, quando se anda aos encontrões entre os vaqueiros... Em ruim corpo se esconde bom senhor!”

⁷⁴ E.g., nas alusões à História Romana (CS: 207).

⁷⁵ Em CS: 15: alusão ao amor como o mel, que as abelhas recolhem com ligeireza, e o símile do rio pacífico, cortado por um barco de cedro, que lembra a figura histórica de Marco António no Nilo.

⁷⁶ Sublinhada pelo paganismo de expressões como “a Madre Natureza” (CS: 18), a “Natureza” (CS: 18-20), por oposição à Civilização (CS: 18), ou ao Progresso (CS: 16), à Cidade “criação augusta” (CS: 19, 90).

⁷⁷ Notem-se as bipolaridades recorrentes, como em CS: 19: “O Deus que distribui o Céu ou o Inferno”.

evoca a simbologia da estância de bem-aventurança que a Antiguidade localizava nos infernos. O tema da descida infernal surpreende-se quer, em tom paródico, no episódio caricato do poço do elevador⁷⁸ (CS: 67-71), quer ainda, num registo de distinto alcance expressivo, no cataclismo que em Tormes precipita os ossos dos antepassados de Jacinto (CS: 72-73). Este simbólico precipitar-se nos infernos (sublinhado, aliás, pela impressão de agouro que se abate sobre Jacinto, CS: 72-73)⁷⁹ permitirá posteriormente reerguer o herói à sua nova vida. Em CS: 167, dir-se-á⁸⁰:

Sob toda aquela ideologia transparecia uma excelente realidade — a reconciliação do meu Príncipe com a Vida. Segura estava a sua Ressurreição depois de tantos anos de cova, da cova mole em que jazera, enfaixado como uma múmia nas faixas do Pessimismo.

Também o encontro com a “criatura”, madame Colombe, que, com a fundura taciturna do olhar, “no seu magro rondar de gata negra”, prende numa paixão irracional o narrador (CS: 78-79), permite mergulhar nos abismos infernais o narrador, por uma releitura da figura de Circe, que o enfeitiça e animaliza, e lhe cerra as portas da vida (CS: 81), deixando-o “naquele patamar do não ser, fora da porta que se fechara, único ser fora do Mundo” — para depois voltar a renascer purificado⁸¹.

Mas a novela, empenhada na refutação da tese da supremacia da civilização e do acumular de saberes para a definitiva felicidade humana, parece alicerçar a sua estrutura simbólica sobretudo no tema clássico da viagem: à volta do mitema homérico do herói que vagueia⁸², errante, em busca de si mesmo e da sua nostálgica paisagem interior,

⁷⁸ Sem deixar de ecoar também uma reminiscência do exercício de treino com o arco de Ulisses.

⁷⁹ Impressão de resto sublinhada por um conjunto expressivo de personificações, que animam a matéria, e sugerem no enquadramento o corpo morto das coisas (“mostravam tristemente, como num cadáver aberto, todos os interiores do 202, a ossatura, os sensíveis nervos de arame, os negros intestinos de ferro fundido”, CS: 75) — também Jacinto confessará mais tarde (CS: 108) ao narrador, regressado de viagem pela Europa, que tem vivido “como um morto”.

⁸⁰ E em CS: 228: “Este caminho para a Flor da Malva é o caminho do Céu...”

⁸¹ A esta simbologia de tradição clássica soma-se ainda a da tradição ibérica — de Quixote e Sancho Pança. Notar como o episódio da subida a Tormes prefigura uma ascensão espiritual ou ressurreição; ela lembra também, sobretudo pelo confronto com o primitivo modelo do conto “Civilização” (C: 235-237), o D. Quixote (D. Quixote e Sancho Pança).

⁸² O tema da Guerra de Tróia, e do protagonismo de Ulisses, frente a Heitor e Príamo, ilustra as tapeçarias que deslumbra os visitantes do 202 (CS: 55). Recorre ainda a presença de Ulisses noutras alusões dissimuladas: “Eu comi com o apetite de um herói de Homero. Sobre o meu copo e o de Dornan o champanhe cintilou e jorrou ininterrompidamente como uma fonte de Inverno” (CS: 70); notar ainda como na cena do desespero de Zé Fernandes, abandonado por Madame Colombe (CS: 80-83), prepondera, como em Homero (e.g., *Od.* VII, 216-217), a ideia de que o vil estômago se sobrepõe com as suas exigências animais a qualquer dor espiritual.

se construirá, pois, a história de Jacinto⁸³, nascido já em exílio, muito longe do torrão natal, num palácio luxuoso — que, exprimindo as cruas realidades do progresso científico e do materialismo, nem nome tem: é apenas o 202. Quando, perdido dentro do seu próprio périplo de tédio, “[d]esventurado Príncipe [...] errava então pelas salas, lenta e murchamente, como quem vaga em terra alheia sem afeições e sem ocupações”, espalhando “em torno um olhar farto”, e, “[a]nulado, bocejava com descoroçoada moleza” (CS: 87), Jacinto evoca simbolicamente Ulisses⁸⁴, errante sobre as águas e os dias. Também na renascença espiritual do protagonista, nos rigores espartanos da casa de Tormes, a *Odisseia* protagonizará — com o D. Quixote — entre as referências literárias imprescindíveis de Jacinto⁸⁵,

[p]orque o dono de trinta mil volumes era agora, na sua casa de Tormes, depois de ressuscitado, o homem que só tem um livro. [...] E libertado enfim do invólucro sufocante da sua Biblioteca imensa, o meu ditoso amigo compreendia enfim a incomparável delícia de ler um livro. Quando eu correr a Tormes [...], ele findava o D. Quixote, e ainda eu lhe escutara as derradeiras risadas com as coisas deliciosas, e decerto profundas, que o gordo Sancho lhe murmurava, escarranchado no seu burro. Mas agora o meu Príncipe mergulhara na *Odisseia* — e todo ele vivia no espanto e no deslumbramento de assim ter encontrado no meio do caminho da sua vida o velho errante, o velho Homero! (CS: 184).

E meio adormecido, encantado, incessantemente avistava, longe, na divina Hélade, entre o mar muito azul e o céu muito azul, a branca vela, hesitante, procurando Ítaca... (CS: 186).

3. Conclusões

As três novelas que seleccionámos na produção ficcional queirosiana adoptam como processo narrativo comum o recorte homodiegético de um narrador que actualiza as virtualidades expressivas do seu mester de biógrafo a apresentar a um público destinatário um

⁸³ Na mitologia, o jovem sacrificado ao capricho de uma deusa; aqui, sacrificado ao capricho da própria Fortuna, ou Grã-Ventura, a quem a herança familiar e os extremos cuidados da avó, desde a mais tenra infância, o vincula.

⁸⁴ “E o meu Príncipe abrindo a mala, sóbria maleta de filósofo, ofereceu os ‘nobres presentes, que são devidos’, como diz sempre o astuto Ulisses na *Odisseia*” (CS: 211).

⁸⁵ CS: 160: “esperavam, espalhados, como os primeiros doutores nas bancadas de um concílio, alguns nobres livros, um Plutarco, um Virgílio, a *Odisseia*, o *Manual* de Epicteto, as *Crônicas* de Froissart”. Particularmente relevante é o episódio (CS: 184-186) em que Zé Fernandes e Jacinto confessam a relevância das leituras homéricas — comparando o paradigma poético da *Ilíada* e da *Odisseia* — nas suas vidas, e estabelecem oportunamente o paralelo com um episódio histórico (citado por Plutarco) de Alcibiades.

modelo humano merecedor de aplauso. Enquanto a *Correspondência de Fradique Mendes*, pelo seu desconcertante processo de gestação faseada, detém claramente na ficção queiroisiana um estatuto literário muito peculiar e se aproxima tangencialmente, no enquadramento da moderna investigação literária, do complexo fenómeno da heteronímia, *A Cidade e as Serras*, ocorrendo como a refundição novelística de um conto de pendor possivelmente autobiográfico, parece apresentar também em gérmen algo do mecanismo de refração psicológica heteronímica; *O Conde de Abranhos*, por sua vez, assume pelo seu cariz mordaz um distinto alcance expressivo, que se prende com a visão invertida proposta expressivamente pelos mecanismos mentais da ironia.

Muito revelador nos parece, neste reelaborar transfigurador da memória narrada do *outro* que as três novelas propõem, cada uma à sua maneira – ou recriação de uma alteridade artística idealmente planeada, ou ficção de pendor autobiográfico, ou denúncia irónica do modelo objecto –, a presença obsidiante de ecos da cultura clássica greco-latina, apresentados como a moldura ideal da vivência do homem superior, plenamente enraizada (em Fradique e Jacinto), ou apenas hipocritamente fingida (em Abranhos).

Tomando, pois, por critério as numerosas referências clássicas explicitadas nas três narrativas, propusemo-nos apresentar uma chave de leitura simbólica da trilogia queiroisiana, e do influxo dos modelos da Antiguidade Clássica na conformação de um modelo exemplar de homem ideal que o autor teria por certo.

Referências Bibliográficas

Cal, Ernesto Guerra da (1978). “Queirós, José Maria Eça de”. In *Dicionário de Literatura (Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária)*, dir. J. P. Coelho. Porto: Ed. Figueirinhas, pp. 886-890.

Castilho, Guilherme de (1983). *Eça de Queirós: Correspondência*. 2 vols., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Coelho Ramos, J. J. S. et al. (2016). *Língua Portuguesa na Europa Central: estudos e perspectivas*. Prague: Charles University, Karolinum Press.

Coelho, Jacinto do Prado, dir. (1978). *Dicionário de Literatura (Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária)*. 3.^a ed., Porto: Figueirinhas.

Dionísio, Sant’Ana (1945). “Um paralogismo do romancista, Fradique e Jacinto”. In *Livro do Centenário de Eça de Queirós*, org. Lúcia Miguel Pereira e Câmara Reis. Lisboa: Dois Mundos, pp. 547-553.

Dufková, Vlasta (2016). “Rasto checo e cumplicidade ibero-eslava na mistificação fradiquiana”. In Ramos et al. (2016: 61-66).

Eça, José Maria d' (1973). "Prefácio". In *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*. Porto: Lello e Irmãos, pp. 7-42.

Figueiredo, Fidelino de (1945). "A sombra de Fradique (Uma anedota macabra)". In *Livro do Centenário de Eça de Queirós*, org. Lúcia Miguel Pereira e Câmara Reis. Lisboa: Dois Mundos, pp. 509-521.

Grossegese, Orlando (1993-1994). "A correspondência de Fradique Mendes — uma 'auto-necrografia'". *Queirosiana, Estudos sobre Eça de Queirós e sua geração*, 5/6: 227-240.

Leal, Maria Luísa (2002). "Carlos Fradique Mendes: de Eça aos romances do séc. XX". In *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos*. Coimbra: Almedina, pp. 779-788.

Lins, Álvaro (1959). *História Literária de Eça de Queirós*. Lisboa: Bertrand.

Lourenço, António Apolinário (1986). "De Fradique Mendes a Fernando Pessoa. A aventura interminável". *Cadernos de Literatura*, 25: 45-52.

Matos, A. Campos (1993-1994). "Influências de Ximênès Doudan n' *A Correspondência de Fradique Mendes*". *Queirosiana, Estudos sobre Eça de Queirós e sua geração*, 5/6: 17-21.

Matos, A. Campos, dir. (1988). *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho.

Monteiro, Ofélia Paiva (1986). "Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca: *O Mistério da Estrada de Sintra*". *Colóquio/Letras*, 2: 15-23.

— (1993-1994). "Sobre a excentricidade humorística de Fradique". *Queirosiana, Estudos sobre Eça de Queirós e sua geração*, 5/6: 193-226.

Moser, Gerard (1945), "O mito de Fradique Mendes (Eça e Doudan)". In *Livro do Centenário de Eça de Queirós*, org. Lúcia Miguel Pereira e Câmara Reis. Lisboa: Dois Mundos, pp. 381-400.

Munno, Amina di (1992). "*O Mistério da Estrada de Sintra*: delito e suspense na ficção de Eça de Queirós". *Queirosiana, Estudos sobre Eça de Queirós e sua geração*, 3: 13-16.

Peixinho, Ana Teresa (2002). "Epistolaridade e narratividade nas Cartas de Fradique Mendes: análise de uma carta a Ramalho Ortigão". In *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos*. Coimbra: Almedina, pp. 339-351.

Piedade, Ana Nascimento (2003). *Fradiquismo e modernidade no último Eça (1888-1900)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Queirós, José Maria Eça de (2013). *A Cidade e as Serras*, fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil.

— (s/d). *O Conde de Abranhos e A Catástrofe*, fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil.

— (1973). *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*. Porto: Lello e Irmãos.

— (2003). *Contos*, ed. Marie-Hélène Piwnik. Vol. II, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

— (2009). *Contos*, ed. Marie-Hélène Piwnik. Vol. I, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

— (2014). *A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*, ed. Irene Fialho, Maria João Simões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

— (2015). *O Mistério da Estrada de Sintra, Cartas ao Diário de Notícias*, ed. Ana Luísa Vilela. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Reis, Carlos (1984). "Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronímico". *Cader-nos de Literatura*, 18: 45-60.

Saraiva, António José (1982). *As ideias de Eça de Queirós*. Amadora: Bertrand.

Saraiva, Arnaldo (1985). "A primeira teoria (*impessoana*) da heteronímia pessoana". *Colóquio/Letras*, 88: 57-60.

Sérgio, António (1980). "Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queiroz". *Ensaíos VI*. Lisboa: Sá da Costa (reimpressão do capítulo com o mesmo nome, publicado in *Livro do Centenário de Eça de Queirós*. Lisboa: Dois Mundos, 1945, pp. 449-502).

Serrão, Joel (1985). "De Antero a Pessoa. Alguns rumos de investigação". *Colóquio/Letras*, 88: 9-16.

— (1985). *O Primeiro Fradique Mendes*. Lisboa: Livros Horizonte.

Silva, Vítor Manuel Aguiar e (1986). *Teoria da Literatura*. 7.^a ed., Coimbra: Almedina.

Simões, João Gaspar (1980). *Vida e obra de Eça de Queirós*. 3.^a ed., Lisboa: Bertrand.

Simões, Maria João (1992). "Eça e Fradique: as cartas e os seus temas". *Queirosiana, Estudos sobre Eça de Queirós e sua geração*, 2: 13-30.

Presença e vontade do classicismo em Eugénio de Castro

Miguel Filipe Mochila*

A presença dos elementos clássicos na obra de Eugénio de Castro tem merecido comentários que ora apontam uma inflexão classicizante, que implicaria uma ruptura com o paradigma decadentista das primeiras obras do autor, ora identificam um conjunto de aspectos que sublinha a existência de uma continuidade entre a produção decadentista e aquela outra mais explicitamente pejada de ambiência classicizante. A definição do carácter postigo da fase decadentista-simbolista de Castro subjaz à bem conhecida asserção acerca da pretensa afectação decorativista do seu simbolismo proferida por Óscar Lopes, segundo a qual, a partir de *Belkiss* (1894), Castro incidiria numa “depuração constante de elementos ornamentais” (Lopes 1987: 97) a fim de uma maior austeridade neoclássica que se faria sentir sobretudo na sua produção novecentista, com o restauro progressivo do bucolismo em *Depois da Ceifa* (1901), *A Fonte do Sátiro e outros poemas* (1908) e *Éclogas* (1919), bem como num helenismo, romanismo e goethismo apoiados em traduções ou paráfrases, em *Epigramas Gregos*, *Figurinhas de Tanagra* e *Odes de Horácio*, incluídas em *Depois da Ceifa* (1901), *Poesias de Goethe* (1909) e *Camafeus Romanos* (1921).

Mais recentemente, René Poupard (1999) demonstrou que a relação de Castro com a literatura antiga não surge apenas com a propensão epigramática de *Epigramas Gregos* ou as versões de *Odes de Horácio*, dado que o destaque decadentista de pedras preciosas, perfumes raros, bestiários fabulosos, floras desconhecidas foi na verdade nutrido de referências

* Universidade de Évora; Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Comparatistas
| miguel.filipe.mochila@gmail.com

directamente extraídas de fontes clássicas. Além disso, identifica no estilo castriano aquela qualidade própria dos antigos apelidada de *cópia*, por influência de autores alemães, da preferência de Castro e de inspiração clássica, como Goethe ou Schiller. Também o estudo de Felisberto Martins (1948) acerca da profusão de referências clássicas numa obra acen-tuadamente decadentista, como é *Oaristos* (1890), veio demonstrar o peso da referên-cia clássica nesta, servindo-lhe a mesma para renovar o vocabulário e afinar pelos temas clássicos que afinal eram os da sua preferência. O autor recorda, por exemplo, o recurso a mais de uma centena de termos raros resgatados ao grego e ao latim, a começar desde logo pelo título (*Oaristos*), que remete para o grego “colóquio amoroso, conversação íntima de namorados”, com cujo título surge nas composições teocritianas um idílio bucólico erótico. Justamente esta dimensão é sublinhada por Paula Morão (2011), a partir da pervivência de *topoi* de raízes bucólicas de Virgílio e de Teócrito que o título su-gere (com explícita mediação de Verlaine), bem como da matriz clássica da composi-ção aparentemente improvisada de *Silva* (1894), e da composição de paratextos de afirmação de uma poética autónoma inspirada em artes poéticas antigas.

Atentos e compreensivos estudos deste teor têm revelado portanto a contínua presença do horizonte clássico na obra de Eugénio de Castro, que justifica, logo após *Oaristos e Horas* (1891), a atracção pelo artifício pastoril na forma da écloga, o prestígio da mitologia ou de nomes consagrados da Antiguidade e da sua literatura bucólica, o retomar de expressões e de epítetos ali convencionais, aspectos observados por José Carlos Seabra Pereira (1975: 213). Ora, contra a posição de Óscar Lopes, que proclama uma inflexão da fase decaden-tista para uma fase neoclássica na obra de Eugénio de Castro, José Carlos Seabra Pereira, justamente, tem revelado como, da mesma forma que na produção decadentista do autor abundam referências clássicas, elementos decadentistas povoam a produção que Óscar Lopes designou de neoclássica, tais como a recusa do descritivismo, a presença de uma visão apocalíptica, a propensão medievalista, a incursão por experiências heterométricas, o recurso ao poema em prosa, a adopção de certas ousadas rítmicas e estilísticas, de uma imagística da doença e do crime, do exotismo, da devassidão e do satanismo. Sinteti-zando, José Carlos Seabra Pereira (1990) recorda que o helenismo de *Sagramor* (1895), o *carpe diem* amiúde propugnado ao longo da obra castriana, a afirmação da harmonia bu-cólica como paraíso perdido, poemas classicistas de *Salomé e outros poemas* (1896), como “Os Olhos da Ilusão” e “Pã”, que ainda na década de 90 surgem na obra de Castro, não só não desagregam a coerência sistémica das suas obras sob dominante decadentista, como ainda são funcionais para que o autor, arauto do pretenso Simbolismo português, volte a sê-lo na antecipação de traços que o neo-romantismo de inícios do século XX apre-sentarão, e que nele se associa à tentativa do academicismo.

Nesta linha, sublinhando a unidade da obra de Eugénio de Castro, há um aspecto que, quando se trata de fazer o balanço do percurso poético do autor, tem sido pouco explorado, e que nos parece poder esclarecer mais cabalmente a relação integral de classicismo e modernidade nas suas obras. Referimo-nos a um certo neo-goethismo a que Brinn'Gaubast ou González Blanco (Castro 1929: 66-67) fizeram alusão, e que as suas traduções de *Poesias de Goethe* (1909) ajudam a enquadrar, revelando um interesse que julgamos responder às suas inquirições, demonstrando como, por sob variantes decadentistas, simbolistas, classicizantes ou neo-românticas, habita afinal uma mesma problemática de fundo. A figura tutelar de Goethe acaba, na sua ambígua relação com o romântico e com o clássico, por nos ajudar a compreender a posição de Eugénio de Castro em relação a motivos ligados à fugacidade dos prazeres, ameaça do aborrecimento, totalização e fragilidade da beleza, brevidade da vida, já de si clássicos. Uma análise temática como esta releva afinal um lastro de preocupações comuns, numa leitura que, como a de Argullol, recusa aquilo a que o autor diz ser o “infeliz academismo da distinção «entre-o-clássico-e-o-romântico»” (Argullol 2009: 14), recordando a reflexão moderna acerca da concepção trágica do homem e do mundo, donde os princípios helenizantes que em tantos autores modernos encontramos (Goethe, Novalis, Schiller, Hölderlin, Keats, Leopardi, Baudelaire), e que, afinal, na hipótese de trabalho que propomos, subjaz à obra de Eugénio de Castro, dando-lhe coerência a partir da concepção de um *trágico interior*.

É preciso situar este *trágico interior*, que se tem reconhecido desde logo num autor como Maeterlinck (Cabral 2011), com o qual Castro manteve estreitas afinidades, a partir de um certo repúdio decadentista em relação à sua circunstância e à sua época, pressentida sob o signo do apocalipse, do fim da História, pretexto portanto muito goethiano para a síndrome da condição trágica do eu, na dissidência entre real e ideal, limitação e totalidade, vontade e circunstância:

Debalde qu'rendo voar, em doidos paroxismos,
A nossa alma chora, implora, ruge e clama:
Ai! a terra nos prende enquanto o azul nos chama!
Ai de nós! Ai de nós! Desterrados errantes,
Somos como o infeliz que dois touros possantes
Puxam iradamente em direcções contrárias!

(Castro 1929: 159)

É evidente que esta concepção dual interiorizada, de um trágico quotidiano, tem referências platónicas. Com efeito, em “O Azeiteiro” podemos ler:

[...] Antes desta vida escura,
Vivemos já outra radiosa vida,
Onde entre os Deuses foi por nós sentida
A suprema Beleza eterna e pura.

Cegos chegando à pátria da amargura,
Com lentidão, na mente encandecida,
Cobramos a memória então perdida
De quanto contemplámos lá na altura!

Dos divinos prodígios nos terrenos
Um eco vemos só; e uma infinita
Ânsia de claridades nos inflama.

Da lembrança dos páramos serenos
Vem o estranho calor que nos agita,
Sábios e artistas que a Beleza chama!

(Castro 1930: 135)

Ora este neoplatonismo, filtrado pela cosmovisão bíblica e pelo aristocratismo artístico, situa também este universo “trágico, severo” na órbita de uma “revelação profunda”, segundo palavras de Silva-Gaio (Castro 1927: 89), que diz respeito à indagação dessa cisão interior que visa uma “sondagem da descentrada subjectividade humana” (Pereira 1990: 74), que está na base das projecções terroríficas, subliminares, que culminam na emergência fantasmática das obsessões e dos interditos cruentos e espectrais em *Bel-kiss*, em onirismos hartmannianos (por exemplo em *Constança*) ou no desconcertante “Um Cacto no Pólo”, de *Horas*. No fundo, isto recorda-nos que o confronto apolíneo-dionisíaco que um Nietzsche (1982) fará não é mera hipótese sobre a origem da tragédia grega, mas sim o jogo dialéctico de forças inerentes à condição humana.

Em Eugénio de Castro, esta dissidência do eu a si radica num cisma da perda da Idade de Ouro, da Unidade primordial, que cristicamente implica na Queda bíblica – “Neste desterro, achava só negruras” (Castro 1927a: 213) – e que se traduz, como em Goethe, numa vocação classicizante que na verdade participa assim do mesmo fundo redencional da

propensão orientalizante, exotista, própria do decadentismo. A procura de uma ordem clássica, apolínea, definida mais no campo de um horizonte intencional do que na estreiteza de uma preceptiva poética, não é senão a tradução da disputa interior entre o clássico e o moderno – o saudável e o doentio, segundo Goethe (cf. Argullol 2009: 38-39) – num ensejo de apaziguamento próprio daquilo que Paul Valéry afirmará a propósito desta dicotomia: “Tout classicisme suppose un romantisme antérieur. [...] L'essence du classicisme est de venir après. L'ordre suppose un certain désordre qu'il vient réduire” (Valéry 1957: 604).

A procura de uma depuração formal, a progressiva tendência para o apreço dos fugazes prazeres familiares das suas últimas obras academicistas não seriam, segundo esta hipótese, senão o sintoma de um caos que deseja a ordem, num forçamento poético da História que, no mundo finissecular derruído, pretende a fortaleza clássica, não se situando por conseguinte muito longe da asserção de Hölderlin: “o que faço é tão desajeitado e tão disparatado como o que escrevo porque muitas vezes, como o ganso, tenho os pés muito bem assentes no lamaçal da modernidade e não posso voar para o céu do helenismo” (citado por Argullol 2009: 69). Quando pensamos no apreço que Eugénio de Castro revela pela projecção de imagens de Impérios derruídos, de ecos do mundo romano, do aparato luxuriante de rainhas caídas em errância e de um certo encantamento pelas ruínas, compreendemos melhor o quanto esta demanda de um mundo que poderíamos dizer homérico, seguindo Argullol (2009: 196), isto é, de uma Grécia interior trágica, pré-socrática, da comunhão de Dioniso e Apolo, é na verdade sempre travada pela própria circunstância de se ser, afinal, moderno, tendo por conseguinte a dita unidade vedada.

Lembremos que o Goethe clássico identificava a arte helénica com a tranquila grandeza e a nobre simplicidade próprias da *Kalokagathia* do espírito grego, rompendo aparentemente com o seu juvenil romantismo, numa pretensão de austeridade que Eugénio de Castro também cimentará. Com efeito, o autor português promoveu um progressivo abrandamento daquilo que há de histrionicamente decadentista na sua obra, numa demanda que é, na verdade, uma mistificação e um artificialismo (o bucolismo não será, neste sentido, apenas mais um dos modos desse paraíso *artificial* que o indivíduo finissecular busca?) de pretensa resignação anti-trágica, se traçarmos aqui um diagnóstico conforme ao de Nietzsche (1982: 26-27) a propósito da concepção do trágico em Schopenhauer. Schopenhauer é, aliás, reverenciado por Eugénio de Castro, que o considera “setecentas vezes superior a todos os Doutores da Igreja” (Castro 1927: 130). Uma certa prostração

existencial talvez justifique o facto de Eugénio de Castro ser mais decadentista e por fim academicista que simbolista, mais prostrado que heróico, assim como Goethe pretendeu ser mais clássico que romântico, afastando-se do vitalismo heróico que Nietzsche propugnaria.

Certo é que este mero desejo se revela já como sintoma dessa moderna cisão interior, desse sentimento trágico da vida. A filosofia pessimista que Castro afirmava subjazer a toda a sua produção – “a filosofia encerrada nos meus versos é acentuadamente mística e pessimista” (Castro 1892) – é evidente neste horizonte. Nesse sentido, em epígrafes a *Interlúnio* (1893), citava Schopenhauer (“Aujourd’hui est mauvais, et chaque jour sera plus mauvais – jusqu’à ce que le pire arrive”) ou Heine (“La mort est bonne, cependant il vaudrait mieux n’être jamais né”). É impossível não encontrar aqui ecos do sofocliano *Édipo em Colono*, quando comparamos aquele “melhor seria não ter nascido” que Heine já reverberava e o poema “A uma Mãe”:

Piedosa mãe: porque acarinhas
 Teu filho com tanto alvoroço?
 Não lhe beijes as mãos tenrinhas,
 Antes lhe torças o pescoço!

Não lhe dê leite, ó iludida,
 Tem piedade da sua sorte:
 Não lhe dê leite, o leite é vida,
 E a vida é noite, luto e morte.

(Castro 1927a: 23)

Em *Interlúnio* este pessimismo é agudizado até atingir um “áspero niilismo” (Castro 1927a: 2). Num mundo fantasmático, povoado de espectros, uma rainha com os seios em sangue e os pulsos fendidos, “Por mais que abra os olhos, vê tudo às escuras, / E não há um astro que no céu desponte! / Tem fome, e não acha senão pedras duras” (Castro 1927a: 15). “Tudo poluis, / Ó podridão!”, “Tens a virtude da ubiquidade, / Ó Podridão!” (Castro 1927a: 27-28), pode ler-se. Mas também em *Sagramor* este pessimismo é vertido em versos tão esclarecedores quanto os seguintes:

Dizem-me às vezes: – *Olha que doce*
Colina, esta,
Toda florida, como se fosse

No mês de maio um altar em festa!

Repara: andam em cada flor

Cem borboletas!

Mas eu, olhando, triste, em redor,

Só vejo cruzeiros, só cruzeiros pretos!

(Castro 1928: 158)

Este pessimismo ancora no fatalismo e na *anagnorisis* trágica que Belkiss enunciara claramente:

Eu própria vejo a loucura do meu intento, mas não posso abandoná-lo... Sinto que vou despenhar-me num grande abismo ouriçado de cardos e piteiras, num abismo cheio de serpentes, e quanto mais quero parar, mais corro para lá... Sinto que é a desgraça que me empurra: sinto as suas mãos nas minhas costas [...] Cada um tem o seu destino certo mas ignorado; eu, porém, ai de mim! tenho um destino de enternecer rochedos e, ai de mim! conheço-o e não lhe posso fugir (Castro 1927a: 163).

Perante esta ambiência catastrofista e este fatalismo, próprios já de uma moderna inflexão do trágico, e tal como Goethe, que no seu *Prometeu* reivindicava a revolta —

Olha para baixo, Zeus,

Para o meu mundo: ele vive!

Formei-o à minha imagem,

Uma estirpe que a mim se assemelhe,

Para sofrer, chorar, para gozar e para se alegrar

E pra não te respeitar

Como eu!

(Goethe 1949: 12)

—, Castro oscilava entre uma posição prometaica, heróico-trágica, e uma certa pros-
tração existencial, anti-trágica. Assim, em *Saudades do Céu* (1899), os homens não desistem de construir uma “torre de tão prodigiosa altura, / Que nos conduza ao Céu, que a nossa alma procura!” (Castro 1929: 180), pese embora a fúria divina. Ávido de vida suprema, o eu anseia o voo libertador: “Quero ser anjo, sentindo-me homem, / Quero ser homem, tendo umas asas!” (Castro 1928: 159). Por outro lado, encontramos também aquele “Não perpetuemos a dor, sejamos castos”, que atravessa toda a produção

do autor de *Horas a Camafeus Romanos*, sob o signo da apatia introspectiva, que se plasma, por exemplo, em “Fins de Outono”, de *Depois da Ceifa*, conforme observou já José Carlos Seabra Pereira (1975: 278).

Esta luta entre a violência heróica e a resignação encontra-se claramente exibida em *Belkiss*, na disputa entre a alergia da rainha ao tédio de que definhava – “estou com sede de cousas misteriosas, de cousas novas e estranhas que me sacudam” (Castro 1927a: 111) – e a postulação ataráxica de Zophesamin: “Estrangulemos, pois, os nossos desejos e viveremos quietos...” (Castro 1927a: 195). Tendencialmente, triunfa, como no fáustico poema *Sagrador*, o sentimento deceptivo do tédio, de inspiração no *spleen* baudelairiano:

Sinto-me farto de correr mundo,
De caminhar...
Poço de mágoas, negro e profundo,
O duro Tédio vai-me afogar!

Debalde empreendo longas viagens
Maravilhosas:
Já não me encantam céus nem paisagens,
O Tédio ensombra todas as cousas.

(Castro 1928: 157)

Entre o impulso revoltoso, a defesa da *hybris*, da coragem que em *Os Sete contra Tebas* surge como “plus inflexible que la loi fatale de la nécessité”, para usarmos palavras de Barthélemy (1824: 9), e o reconhecimento, próprio do *Prometeu Agrilhado*, de que as esperanças contra o destino mortal são afinal cegas, encontramos este ambíguo posicionamento castriano, entre o sentir trágico da fatalidade e o actuar prometaico que tenderá a incidir na mesma conclusão do *Hipérion* de Hölderlin:

não consigo dominar essa verdade gritante. [...] Quando olho para a vida, qual é a última realidade? Nada. Quando me elevo em espírito, qual é a realidade mais alta? Nada. [...] e tu queres tomar o Céu de assalto? [...] fiquei aí em baixo, filhos do efêmero! não vos esforceis por alcançar estas alturas, porque não há nada aqui em cima (Hölderlin 1997: 66)

Este deceptismo, que em Castro aponta a um tempo para o horizonte da literatura clássica e romântica, se entendermos ambas como pulsões de uma modernidade flutuante, é em Castro frequentemente vertido em ferozes satanismos, como em “Matricídio” ou “A Vin-

gança de Fúlvia”, de *Camaféus Romanos*, em cujo ambiente exótico de fim de império a violência se exacerba. O demonismo que decorre de uma visão cindida do eu, e que o impele ao satanismo e ao sadismo, não participa apenas do *daimon* heraclitiano, inexplicável por via racional, mas ainda de uma autêntica pulsão de morte, na linha da automiragem demoníaca de que falava Benjamin (1970: 186) e que tanto se agudiza sob o signo da modernidade vivida a dois tempos, na demissão estética própria do decadentismo face a uma realidade orientada para o progresso material científico-tecnológico, deceptivamente sofrido pelo poeta, imbuído daquele mal-estar que um Freud (2008) assacou à civilização moderna. Assim, a estesia do macabro erótico povoa a obra de Castro, num certo deleite pelo repulsivo que associa a beleza, como faz Baudelaire, a Satanás (cf. Argullos 2009: 309). No conto “Paulina”, o protagonista bebe o sangue que jorra do peito da amada, corroído pelos vermes. Em *Sagramor*, Frei Gil de Santarém afirma que é o Diabo que tem sucursal no seu laboratório. A visão comprazidamente dolorista que encontramos em *Constança* — “Quero-te muito, ó Dor, amo-te imenso!” (Castro 1929: 52) — faz com que Castro se detenha, em *Saudades do Céu*, na voluptuosa descrição da destruição originada pelo Dilúvio.

São exemplos de uma propensão satanista que tem um subtipo na presença da temática libertina, que o romantismo e Baudelaire haviam já recuperado em Sade, como recorda Mario Praz (1976: 80), na obsessão do incesto em “Circe” (*Silva*), na figura de Calígula em *Sagramor*, na transgressão, em *Constança*, das normas instituídas (adultério, lesbianismo, incesto, poligamia, auto-imolação suicida por amor) e no impulso bacanal em *Saudades do Céu*:

Cheios de cio os pais, em lascivos anseios,
Das filhas virginais profanavam os seios;
E nuas, sem pudor, do sol aos flavos brilhos,
Voluptuosas, as mães iam tentar os filhos!

(Castro 1929: 167)

A figura feminina é amiúde investida de um pendor demoníaco, como mulher de oriental sensualidade, dominadora, insana, luxuriosa (Pereira 1975: 329), como a transmigrada Imperatriz Teodora surgindo ao lado da lúbrica Fúlvia de *Sagramor*, mulher fatal: “Lasciva imperatriz de olhos verdes, errantes, / Mandava assassinar, ao despontar da aurora, / Meus pálidos amantes” (Castro 1928: 191). É assim deliberadamente de raiz clássica esta pulsão de morte, que renasce na sensual Salomé, a quem Flávia, dançarina que “vem de Roma”, ensina a dança sedutora que conduzirá à catástrofe:

Ninguém te vence, flor, nas danças voluptuosas!
Ora altiva, ora lânguida, ora inquieta,
Traçando no ar gestos macios como rosas,
És navio, serpente e borboleta!
Cheios de garbo e aroma,
Teus movimentos são lascivos como vagas;
Ninguém te vence, flor, quando, dançando, embriagas:
Nem mesmo Júlia, imperatriz de Roma!

(Castro 1929: 14)

Frequentemente, esta sensualidade eleva a mulher ao nível do *tabu*¹, naquela pose de aristocrático desdém do Diamante Negro ou Lírio Tenebroso em *Oaristos*, com as suas “mãos arquiducais, longas, divinas” (Castro 1927: 35), o seu corpo “longo, fino e místico, de santa” (Castro 1927: 54), “insexual, de efebo e de bacante” (Castro 1927: 38). Este ambíguo desprezo, que “fere e vampiriza” (Castro 1927: 31), de uma criatura inalcançável, compenetrada e misteriosa, “esfingial [...], vingativa, feroz” (Castro 1927: 31), faz do amor uma espécie de “obsessão devoradora” (Castro 1927a: 77), como para Belkiss, cuja pulsão erótica se liga portanto a *thanatos*, desejando que o palácio arda, que os repuxos espirrem sangue, num impulso sádico. Há assim um desejo de plenitude coarctado pela ambiguidade congénita desta figura feminina como manifestação que é apolíneo-dionisíaca, entre a Virgem, a *belle dame sans merci* medieva, as frígidas senhoras de nórdica brancura, como recorda Paula Morão (2004: 232), entre inocência e perversidade ao modo baudelairiano da *flor do mal*, a *flor dos pólos* para Castro, protótipo da beleza medúsea que remete para Pandora, Helena, Afrodite, Circe ou Medeia.

Descobrimo, à imagem de Empédocles, tal como foi interpretado por Hölderlin, que “não pode viver e amar como um deus” (cf. Argullol 2009: 82), e cindido numa tensão apolíneo-dionisíaca, o sujeito fica algures entre o epicurismo horaciano e a vaidade donjuanesca, logo a partir de *Silva*, entre bucólicas de decepção (“D. Briolanja”) e a sensualidade medieva de “D. Ausenda” e uma série de referências a nomes femininos de sugestão de “graça corpórea pagã” das éclogas e odes clássicas, para usarmos os termos de Óscar Lopes (1987: 100). O epicurismo trágico resulta assim directamente do amor doloroso e desesperado, que convive com uma ordem que Goethe recupera em Lucrécio, conforme observou Argullol (2009: 150), da vivência imanente da fugacidade da paixão e da dor e que Castro repercute em *Silva*:

¹ Entendemos aqui o termo *tabu* tal como é definido por Rivière: “O tabu, do Polinésio Tapu, designa um interdito sacralizado, ao mesmo tempo que a qualidade daquilo que é atingido pela proibição [...]”. Em *Totem e Tabu*, Freud considera o tabu como uma coacção limitadora do desejo” (Rivière 2000: 153-154).

Novos e alegres somos! Ah! que em breve
Nossas bocas se colem voluptuosas;
Vamos sonhar e tocar-nos de rosas,
Enquanto há sol, enquanto não cai neve!
Não te demores,
Ó cheia de graça,
Que os dias correm voadores,
E a mocidade passa...
A mocidade passa... e, um dia, ó meus pecados,
A tua boca vermelha
Será uma rosa velha
E minhas mãos uns lírios fanados...

(Castro 1927: 142)

Mas surge também o elogio da castidade:

Se heis-de ser beijados, mais vos val' morrer!
Vossos lábios sejam puras açucenas;
Antes neles nasçam cancros e gangrenas
Do que neles poisem beijos de mulher!

(Castro 1927a: 26)

Esta ambiguidade mantém-se ao longo de toda a obra de Eugénio de Castro, na qual a ventura surge sempre como “traíçoeira luz que só um curto instante brilha” (Castro 1929: 103), associada à fatalidade da passagem do tempo, de acordo com o tópico da *brevitas* que Petrónio inspira em Castro, citado em epígrafe a “Longe dos bárbaros”: *Fæda est in coitu brevis voluptas / Et tædet Veneris statim peractæ*. Essa fatalidade fica patente em “Inês de Castro”, em que o amante deseja fixar artisticamente o ideal amoroso para escapar à corrupção do tempo:

Pára! não mudes mais! Invejemos, amor, as estátuas que a arte
Ergue desafiando o insulto do porvir!
Fora eu uma estátua, e pudesse beijar-te!
Foras tu uma estátua, e pudesses sorrir!

(Castro 1898)

A dimensão salvífica da arte, que surgira já em *O Anel de Polícrates*, aproxima-nos afinal daquele conceito de *génio* próprio de Goethe, que confia na divinização do poeta como aquele que mais perto está de traduzir – e não era essa a pretensão analógica do Simbolismo, afinal? – a Beleza, entendida como harmonia própria do fluxo da *anima mundi* neoplatónica, de ecos plotinianos, numa propensão que não esteve ausente de Castro, em animismos, pampsiquismos e metempsicoses (cf. Pereira 1975: 228), que descobre no poeta o ser capaz de descortinar as ligações profundas entre todas as coisas:

Chove cinza em minh'alma, e os seus balcões absortos
Olham sobre extensíssimos paúis
Todos coalhados de cisnes mortos...

(Castro 1928: 209)

Para Castro, no seu consabido aristocracismo, marca da sua condição modernista, essa relação é própria do artista. Afinal contra Platão, é ele quem, contra a fatalidade, a iminência da morte, a ausência de sentido, ergue ainda um hino à Beleza, em *Sombra do Quadrante* (1906):

Murmúrio de água na clepsidra gotejante,
Lentas gotas de som no relógio da torre,
Fio de areia na ampulheta vigilante,
Leve sempre azulando a pedra do quadrante,
Assim se escoia a hora, assim se vive e morre.

Homem, que fazes tu?
Procuremos somente a Beleza, que a vida
É um punhado infantil de areia ressequida,
Um som de água ou de bronze e uma sombra que passa.

(Castro 1929a: 137)

É por isso que o progressivo *carpe diem* propugnado pela obra de Eugénio de Castro vai surgindo temperado pelo poder artístico de superação que perpassa nas *Odes* de Horácio, cujas versões incluiria em *Depois da Ceifa* (1901), apelando também ao êxtase, na acepção grega, como um arrebatamento para outro mundo, um estar fora de si através de si mesmo, que se une afinal à defesa que, criticando a poesia de Júlio Dinis, Castro fazia do “*entusiasmo poético*, esse estranho poder de exaltação que desencadeiam no espírito dos que a experimentam rajadas de imagens cintilantes e de harmonias arrebatadoras, que às vezes lhes desvendam as misteriosas perspectivas do infinito e da eternidade” (Castro 1927b: 180).

É, afinal, na defesa da palavra, como modo de aproximação da Beleza primigénia e suspensão da tragédia interior, que reside a pretensão de uma Idade de Ouro que nimba, à luz do génio goethiano, o poeta. Assim se vê como as referências clássicas de Castro não se esgotam em decorativismos formalistas e academicistas, mas concordam com o seu decadentismo, por um lado, e com as pistas que o seu neo-goethismo nos lega, por outro. Fazem parte portanto de uma solução de continuidade que é antes de mais temática, afim de um sentimento trágico da vida.

Referências Bibliográficas

- Argullo, Rafael (2009). *O Herói e o Único. O espírito trágico do Romantismo*, trad. Isilda Leitão. Lisboa: Nova Vega.
- Barthelemy, Jean-Jacques (1824). *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*. Volume 6, Paris: Janet et Cotele Libraires.
- Cabral, Maria de Jesus Reis (2011). "Mallarmé, Maeterlinck e o 'princípio invisível' do drama". *Máthesis*, 20: 155-176.
- Castro, Eugénio de (1892). "Carta ao Sr. Conselheiro Chagas". *Jornal do Comércio*, n.º 11.453.
- (1898). "A Despedida". *O Século*, Natal de 1898.
- (1927). *Obras Poéticas. Volume I*. Lisboa: Lumen.
- (1927a). *Obras Poéticas. Volume II*. Lisboa: Lumen.
- (1927b). *Cartas de torna-viagem. Segundo Volume*. Coimbra: Atlântida.
- (1928). *Obras Poéticas. Volume III*. Lisboa: Lumen.
- (1929). *Obras Poéticas. Volume IV*. Lisboa: Lumen.
- (1929a). *Obras Poéticas. Volume V*. Lisboa: Lumen.
- (1930). *Obras Poéticas. Volume VI*. Lisboa: Lumen.
- Freud, Sigmund (2008). *O Mal-Estar na Civilização*, trad. Isabel Torres. Lisboa: Relógio D'Água.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1949). *Prometeu*, trad. Paulo Quintela. Lisboa: Seara.
- Hölderlin, Friedrich (1997). *Hipérion ou o eremita da Grécia*, trad. Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Lopes, Óscar (1987). *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de literatura portuguesa contemporânea*. Vol. I, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Martins, Felisberto (1948). "O classicismo do *Oaristos* de Eugénio de Castro". *Humanitas*, 2: 211-238.
- Morão, Paula (2004). *Retratos com Sombra. António Nobre e os seus contemporâneos*. Porto: Caixotim.
- (2011). *O Secreto e o Real. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- Nietzsche, Friedrich (1982). *A origem da tragédia*, trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores.

Pereira, José Carlos Seabra (1975). *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.

— (1990). “No Centenário de *Oaristos*: Em Prol de Eugénio de Castro”. *Colóquio-Letras*, 113-114: 67-88.

Poupart, René (1999). “Eugénio de Castro e a cultura clássica”. In *Centenário da Publicação de Oaristos de Eugénio de Castro*, ed. Jean Marie D’Heur e René Poupart. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 49-62.

Rivière, Claude (2000). *Introdução à antropologia*, trad. José Francisco Espadeiro Martins. Lisboa: Edições 70.

Valéry, Paul (1957). *Oeuvres*. Tome I, Paris: Gallimard.

A Arena Pagã do Barão de Teive: Para uma Leitura de *A Educação do Estóico* de Fernando Pessoa

Patrícia Soares Martins*

Interrogando-se sobre o papel desempenhado por uma “escrita de si”¹ em autores estoicos como Séneca, Epitecto e Marco Aurélio, Michel Foucault descrevê-la-á como parte integrante de um processo de formação (ou de educação) do homem culto do império romano, em particular na época helenística. Como elemento formativo, a escrita faria parte de um processo de transformação dos discursos recebidos e tidos por verdadeiros em princípios racionais de acção. Teria uma função ética tanto quanto poética, na medida em que permitiria a comunicação entre o que era tido por verdadeiro e o que era considerado adequado no plano ético². Pela sua dimensão de escrito íntimo de carácter confessional, podemos aproximar *A Educação do Estóico* desses textos aos quais se refere Foucault. Mas Pessoa alterará de um modo imprevisível as convenções do género ao convocar, no final, uma outra figura, a do gladiador, associada a uma reflexão sobre o trágico e a tragédia numa perspectiva que já é a do romantismo.

* Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras | patriciasoares.m@letras.ulisboa.pt

¹ Género no qual Michel Foucault inclui os textos de carácter íntimo, os diários, as meditações, as cartas. Na fase final da sua obra, o escritor dedica especial atenção a essa categoria de textos, nomeadamente a partir da publicação dos dois volumes publicados de *L'Histoire de la Sexualité, La Volonté de Savoir* (1976) e *L'Usage des Plaisirs* (1984). Eles constituem igualmente grande parte do material que trabalha nos seus seminários no Collège de France, em 1981 e 1982, cujas lições foram postumamente publicadas com o título *L'Herménêutique du Sujet*, em 2001.

² Ver em particular o texto de Michel Foucault, “L'écriture de Soi” (Foucault 1994).

Não podemos ignorar o facto de, com excepção da palavra estóico no título e de numa ocasião se citar Zenão, nenhuma outra referência explícita à filosofia antiga ser feita num texto que fala, sobretudo, de Rousseau, Chateaubriand, Vigny, Antero e Leopardi, mas certos aspectos da filosofia antiga são evocados para estabelecer um contraponto com as ideias e a estética românticas. O Barão de Teive, que vive na sua época como num exílio, detesta a vacuidade moral em que esta, a seu ver, assenta. Nos autores românticos de cuja sensibilidade se considera herdeiro, vê apenas pessimismo e ilusão. Nem nos excessos da sensibilidade, nem no exercício da razão encontra a resposta para uma vida afundada na inactividade e na descrença. De tudo abdicará, inclusivamente da própria obra da qual queima os planos e os manuscritos. A sua decisão de se suicidar, diz-nos, decorre do próprio exercício da razão: “Atingi, creio, a plenitude do emprego da razão. É por isso que me vou matar” (p. 57)³. Entre a decisão e a concretização do suicídio ficam as páginas testamentárias onde se vai consolidando e justificando aquela deliberação.

Devemos ter em conta, portanto, o contraponto no plano teológico e sociológico que textos como os de Séneca ou de Epitecto representam relativamente às ideias dominantes numa época, o século XX, que quer Teive, quer António Mora, quer Ricardo Reis, definiriam como decadente. De acordo com a descrição feita por António Mora, heterónimo niilista de Pessoa, o Barão de Teive parece ter contraído uma doença da vontade cujas causas são sociais. Também para Mora o homem contemporâneo “[vive] em doença crónica, em anemia febricitante”, da qual não morre, mas que faz de si um eterno moribundo⁴. Na sua teorização do paganismo, António Mora aponta como causa da degenerescência o devir-reactivo de todas as forças sociais, como Nietzsche, para quem as forças da inércia e da mera adaptação triunfam sobre as forças de afirmação no âmbito do que definiu como vontade de poder. Como escreveu Deleuze: “A vitória comum das forças reactivas e da vontade de negar, Nietzsche chama-lhe ‘niilismo’ — ou o triunfo dos escravos”⁵. Além disso, o filósofo descreveu os estados modernos como formigueiros, onde “os senhores são escravos que triunfam num devir-escravo universal: o homem europeu, o homem domesticado, o bobo”⁶. E se Nietzsche propõe uma travessia do niilismo para que no final se possa produzir a transmutação de todos os valores, Mora propõe a substituição dos valores cristãos pelos valores pagãos e a deposição da moderna ideia de estado. A versão encenada destas ideias encontramos-na em *A Educação do Estóico*: o Barão de Teive

³ As páginas de *A Educação do Estóico* para as quais remetemos no corpo do texto são (salvo numa excepção devidamente assinalada) as da edição de Richard Zenith, 2.ª ed., Assírio e Alvim, 1999.

⁴ António Mora, “O Regresso dos Deuses” (Pessoa 2003: 85).

⁵ Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Edições 70, p. 73.

⁶ *Idem*, *Ibidem*.

estabelece um paralelismo entre a vida e a morte dos indivíduos e a vida das nações, as quais, ainda que muito decadentes, “não acabam senão por invasões e violências alheias”⁷. Além disso, como em muitas outras ocasiões, Pessoa relembra o mito cristão do paraíso e da árvore da ciência, numa alusão à impossibilidade de conciliação da razão e da crença. É por essa incompatibilidade que, para o homem cristão, “a conduta racional da vida é impossível” (p. 28). O homem romântico exibiria, em todas as suas manifestações, essa impossibilidade⁸.

Em *A Educação do Estóico* o Barão de Teive queima todos os seus planos e os fragmentos com os quais pensava concluir “uma obra acabada e visível” (p. 28), confessando-se demasiado fraco para o esforço que teria de despender para dar forma definitiva a “[um] monte incoerente de coisas afinal por escrever” (p. 48). Deixará para a posteridade apenas um manuscrito, no qual pretende apresentar de si mesmo um retrato psicológico que substitua o que não tolerou que ficasse de si mesmo: uma obra imperfeita. O sujeito de enunciação sublinha a dimensão memorialística e testamentária do escrito: escreve no intervalo entre a decisão de pôr fim à vida e a concretização desse acto, para deixar de si uma definição, um quadro interior ou, como diz também, uma memória intelectual, o que nos permite ler o texto, entre outros aspectos, como uma biografia literária⁹. De acordo com isso, sublinha o carácter excepcional das páginas em que, tomando-se a si mesmo por objecto, se afasta do princípio de impessoalidade que melhor corresponde ao seu culto do objectivo, do real: “Sei bem que neste mesmo escrito me oponho ao princípio em que assentei. Estas páginas, porém, são um testamento, e nos testamentos há forçosamente que falar de si quem teste. Há alguma tolerância para os moribundos, e estas palavras são as de um moribundo” (p. 30). Este aspecto é im-

⁷ *ES*, p. 33. Note-se a semelhança, neste ponto, com a descrição por António Mora da vida e morte das nações.

⁸ Veja-se a passagem do livro na qual o barão nos conta como se formou, no seu pensamento, a decisão de se matar, que pela ênfase posta nos desejos irrealizáveis, pelo sentimento de uma culpa cuja origem não é fácil de descortinar, nos reconduz para o romantismo que em Hegel (e em António Mora) é o estágio da arte que corresponde ao cristianismo. Com efeito, essa culpa é muito semelhante à culpa difusa e que se expia nos conventos, que é a que conduz as personagens devotas de Chateaubriand às grandes renúncias sem causa aparente. Uma mesma renúncia sem causa aparente leva o barão a abandonar o amor, a própria obra e finalmente a vida. Assim termina a passagem de Pessoa a que aqui nos referimos: “tomou-me de repente um desejo de abdicação intensa, de claustro firme e último, uma repugnância de ter tido tantos desejos, tantas esperanças, com tanta facilidade externa de os realizar, e tanta possibilidade íntima de o poder querer. Data dessa hora suave e triste o princípio do meu suicídio”, *EE*, p. 22). No entanto, ao contrário do que sucede com as personagens de Chateaubriand, o Barão de Teive não tem fé, embora aproxime o seu estado de alma da “renúncia transcendente” própria dos “grandes misticismos” (*EE*, p. 38).

⁹ “Matar-me; vou agora matar-me. Mas quero deixar, ao menos, com a precisão com que puder fazê-la, uma memória intelectual da minha vida, um quadro interior do que fui” (*EE*, p. 18).

portante, já que grande parte do repúdio que lhe provocam as obras de escritores como Rousseau, Chateaubriand, Senancour, Arnold ou Amiel, se deva a que estes confundem a escrita literária com a expressão do temperamento. Para o barão, a confusão entre sentimento e expressão literária é resultado de uma concepção do mundo que interpõe entre o homem e a alteridade o véu da interioridade, o que não sucedia num mundo pagão¹⁰.

Um dos temas d'A *Educação do Estóico* é justamente a diferença entre o ideal clássico de beleza artística tendo como cânone a arte grega, nomeadamente os princípios de construção, de inteireza, de proporção, de sobriedade do estilo e clareza das ideias e o “romântico”, descrito como a tendência para sobrepor a emoção e aquilo a que Pessoa chama a ilusão romântica ao real objectivo. Ao contrário dos românticos, ou dos que, estando pelo estilo próximos do classicismo, foram vítimas da “ilusão romântica” (é o caso dos três poetas pessimistas do século XIX de que se fala no livro, Leopardi, Vigny e Antero), os gregos possuíam “a espontaneidade da emoção e da sensação da criança”, “a imaginação fresca e humana” e eram capazes de uma “elaboração cuidadosa dos factos”¹¹. Já os modernos, que contraíram a doença da civilização cristã e tudo subordinaram à alma (razão pela qual o homem moderno, para o Barão, não acordou ainda do sonho romântico), ao alargarem a uma escala cósmica a ínfima dimensão da sua tragédia individual, entendem que o mundo está errado por não corresponder à sua própria disposição íntima. O Barão de Teive, dando como exemplo os casos de Antero, Vigny e Leopardi, escreve: “O homem moderno, se é infeliz, é pessimista. Há qualquer coisa de vil, de degradante, nesta transposição das nossas mágoas para o universo inteiro; há qualquer coisa de sordidamente egoísta em supor que ou o universo está dentro de nós, ou que somos uma espécie de centro e resumo, ou símbolo, dele” (p. 31). Estas observações não o impedem de reconhecer que partilha com Rousseau ou Chateaubriand os mesmos traços: “sinto com horror que todo o meu culto do objectivo, do real, me não despem de uma horrorosa identidade substancial com eles” (pp. 48-49). A dado passo chega mesmo a descrever-se como um René amadurecido: “Sou a maturidade de que René foi a adolescência. Não muda o género senão a espécie; o mesmo virar-se da mente sobre si mesma, igual insatisfação” (p. 27).

¹⁰ O exemplo é, como no texto de abertura da revista *Athena*, assinado por Fernando Pessoa, a arte dos gregos, que o barão descreve como uma arte ingénua, na acepção que Schiller deu a esta palavra, uma arte que conjuga a sensação e a limpidez do raciocínio que são os da criança e a capacidade de clareza na execução.

¹¹ *EE*, p. 49, ainda que este fragmento se inicie com a seguinte afirmação: “Contudo, não admiro os gregos, deram-me sempre uma impressão, não direi de falsidade agressiva, mas de simplicidade a mais”, parece claro que isso se deve a uma impossibilidade de recriar dentro de si essa simplicidade.

Teive parece reproduzir aqui a ideia de Mora de que é no romantismo que o cristianismo tem a sua mais alta expressão por nele ter vingado a expressão da interioridade, sobrepondo-se ao real e deformando-o, o que a referência a *René* de Chateaubriand parece também sugerir.

Escreve António Mora que:

O grego reparava essencialmente na forma. É característico do visual e do atento notar as formas das cousas. A nascença da fisionomia e correlacionadas formas da ciência na Grécia, aponta isto. É na forma que repara primeiro o homem atento ao mundo exterior. O Cristianismo trouxe um adoecimento de sentimentos e de sentidos que levou a esmiuçar as formas e achar o sentimento das cores e das tonalidades. Mas perdeu-se por aí, caiu no erro regressivo de buscar na arte uma expressão de emoções, de sensações, de aspirações¹².

O Barão de Teive mostra estar em consonância com António Mora quando, por sua vez, escreve: “A estética moderna, que é cristã, assenta sobre o desprezo fundamental do mundo exterior. É feita sobre um elemento curioso – a falta de atenção e de concentração e a tibieza da vontade”¹³.

Contra os poetas pessimistas que “[erigem] em tragédias do universo as comédias tristes das tragédias próprias” (p. 52), o Barão pensa que nos devemos calar sobre a nossa própria tragédia. A acusação que dirige a Vigny, Antero e Leopardi, é a mesma que Séneca

¹² António Mora, “O regresso dos Deuses” (Pessoa 2003: 55).

¹³ António Mora, “Prelegómenos a uma reformatão do paganismo” (Pessoa 2003: 146). Veja-se ainda, na sequência, a distinção que Mora estabelece entre os diferentes critérios estéticos, o pagão e o cristista: “Assim encontramos a distinção fundamental entre o critério estético pagão e o critério estético cristista. O Pagão tinha da beleza esta ideia, de que ela é primeiro harmonia (isto é, Perfeição) e depois diversidade; o cristão tem da beleza outra ideia, a oposta, de que ela é primeiro diversidade e depois harmonia. Para o pagão a beleza é Diversidade na Harmonia na Diversidade. Parecendo, pelo som, quasi a mesma, estas frases, são, por contra, opostas. Para o pagão a harmonia é essencial; para o cristão o essencial é a Diversidade. Frutos estas teorias, a primeira de uma atenção dada ao mundo-exterior, de uma cultura da vontade e da concentração; a segunda de uma atenção desviada ou para o âmago do espírito, ou falha, e uma vontade incapaz de se aplicar com cuidado ou escrúpulo” (Pessoa 2003: 147). Recorde-se neste ponto que o barão se suicida por impossibilidade de fazer arte superior. Se, para Mora, o romantismo só com o cristismo atinge a sua perfeita expressão literária, o Barão de Teive, por seu turno, vivendo no momento da decadência da civilização cristã, ilustra bem com o seu suicídio o fim das suas concepções no plano estético e, em particular, no da expressão literária. Numa leitura alegórica de *A Educação do Estóico*, seria possível ver no barão como o último dos mártires do cristianismo. Recordemos, a propósito, que essa evocação se encontra também no ensaio de António Mora no momento em que evoca os mártires do cristianismo que se davam “às feras circenses em uma orgia de sofrimento que chegava a ser indecorosa” (Pessoa 2003: 141).

dirige àqueles que julgam apressadamente os males do mundo de um ponto de vista que é estritamente pessoal: “Para formar juízos de valor sobre as grandes questões há que ter uma grande alma, pois de outro modo atribuiremos às coisas um defeito que é apenas nosso, tal como objectos perfeitamente direitos nos parecem tortos e partidos ao meio quando os vemos metidos dentro de água”¹⁴. Retomando a metáfora da vida como combate que atravessa todo o texto¹⁵, observa ainda que “chorar ante o mundo [...] [é] a última indignidade que pode praticar sobre a sua vida íntima um vencido que não conserva a espada para o último dever do soldado” (p. 52). A contrapartida estética desta moral consiste na defesa de uma forma de impessoalidade literária: o escritor não deve falar de si mas de outras coisas supondo que lhe seja possível retirar daquilo que lhe aconteceu uma lei universal¹⁶.

A defesa da impessoalidade da expressão literária está de acordo com uma convicção que é, nos seus fundamentos, estoíca:

A dignidade da inteligência está em reconhecer que é limitada e que o universo está fora dela. Reconhecer, com desgosto próprio ou não, que as leis naturais não se vergam aos nossos desejos, que o mundo existe independentemente da nossa vontade, que o sermos tristes nada prova sobre o estado moral dos astros, ou até do povo que passa pelas nossas janelas: nisto está o vero uso da razão e a dignidade racional da alma. (p. 56)

¹⁴ Sêneca, *Cartas a Lucílio*, 6.71.22-24.

¹⁵ Metáfora que se encontra também exaustivamente no texto de Sêneca, para quem cada um se deve treinar e lutar como um soldado contra a adversidade. Veja-se por exemplo a passagem na qual Sêneca diz que a alma se deve prevenir contra os infortúnios: “A alma deve preparar-se para as dificuldades durante os períodos de tranquilidade, deve-se fortalecer contra as injúrias da fortuna nos períodos em que ela nos sorri. Os soldados fazem manobras em tempo de paz, constroem paliçadas mesmo sem ter inimigos, treinam-se através de esforços supérfluos para serem capazes de afrontar as necessidades reais” (*Cartas a Lucílio*, 2.18.6). Em Pessoa lemos, por exemplo: “Toda a minha vida tem sido uma batalha perdida no mapa” (p. 36), ou “É que o meu vero inimigo, vitorioso contra mim desde Deus, era aquela mesma ideia de perfeição, que me saía à frente antes de todas as hostes deste mundo, na vanguarda trágica de todos os armados do mundo” (p. 37), ou “somos todos soldados neste regimento instintivo da vida” (p. 52). Ou ainda, num último exemplo: “O sonho quando demasiado vívido, ou familiar, torna-se uma nova realidade; tiraniza como ela; deixa de ser refúgio. Os exércitos sonhados acabam por ser derrotados, como os que baqueiam e se desmoram nos encontros e nas batalhas do mundo” (p. 42).

¹⁶ A passagem que comento acima é a seguinte: “Circunscrevo a mim a tragédia que é minha. Sofro-a, mas soffo-a de cara a cara, sem metafísica nem sociologia. Confesso-me vencido pela vida, porém não me confesso abatido por ela. Tragédias muitos as têm — todos, até, se entre elas contarmos as ocasionais. Mas o que a cada qual compete, como homem, é não falar da sua tragédia; e o que a cada qual compete, como artista, é ou ser homem e calar-se sobre ela, escrevendo ou cantando outras de outras cousas, ou extrair dela, com firmeza e grandeza, uma lição universal” (*EE*, p. 57).

Para Sêneca, feliz é o homem que “segue as lições da natureza e vive segundo o que ela prescreve”, deste modo, “os dardos da sorte, que afligem em geral a humanidade, fazem ricochete contra ele à maneira do granizo que, batendo no tecto, salta e se derrete sem causar qualquer dano ao dono da casa”¹⁷.

É neste ponto que se revela mais uma vez uma divergência sentida pelo Barão de Teive entre o que é do domínio das intenções (fazer uma obra acabada, perfeita) e do domínio da execução. Declarando-se incapaz de “não sentir”, o Barão sabe contudo que não é a emoção que faz a obra que, pelo contrário, aquela tudo reduz ao informe. É por isso que o que escreve parece condenado ao perpétuo inacabamento. Para que uma obra se possa concretizar é necessário um gesto de determinação, um movimento da vontade capaz de subordinar esses excessos da emoção e do sentimento a um princípio de construção. E o Barão, apesar de manter intactas as capacidades de inteligência e raciocínio, não o pode ter. Resta-lhe então queimar os seus manuscritos, em cuja imperfeição vê reflectidas a fraqueza da sua personalidade e a sua deficiência física, eliminar “o corpo mutilado e disforme da inevitável imperfeição da alma em quem habita, e que define” (p. 51).

Descrevendo a geração a que pertence como “uma geração [...] que perdeu por igual a fé nos deuses das religiões antigas e a fé nos deuses das irreligiões modernas” (p. 26), o Barão de Teive reproduz em determinado passo as ideias de Soame Jenyns¹⁸, para quem seres superiores intervêm na vida dos homens como os homens intervêm na vida dos animais: “assim como intervimos – umas vezes para o bem deles, outras para mal; umas vezes para bem supondo que é para mal, e vice-versa – na vida dos seres nossos inferiores, assim se pode conceder que procedem connosco seres tão superiores como o somos aos gados dos nossos campos, ou às aves dos nossos ares” (p. 33). A mesma ideia, com variações, reaparece no ensaio de Mora, “O Regresso dos Deuses”, onde se lê:

Foi o Cristianismo que trouxe à civilização ocidental a necessidade de substituir o universo. Não seremos injustos se dissermos que o Cristianismo foi na civilização europeia a primeira forma conhecida de ópio ou de cocaína. Reconhecer que não sabemos nada, salvo que há uma lei em tudo – lei que se manifesta alheia às nossas dores e aos nossos prazeres, além do bem e do mal; que somos, abaixo dessa lei

¹⁷ Sêneca, *Cartas a Lucílio*, 5.45.9.

¹⁸ Soame Jenyns foi um escritor e teólogo inglês cujo texto “Evil” inspirou a escola dos neo-pagãos do final do século XIX, nomeadamente Paters, Swinburne ou Wilde. Em “Evil” encontramos a defesa de um politeísmo difuso com base em especulações contra-teológicas sobre a origem do mal.

joguetes nas mãos de forças superiores que não conhecem a perfeição moral, como nós não a conhecemos entre nós; que visto que o universo objectivo nos foi dado, é nesse universo e em confrontação com esse universo que devemos viver a nossa vida, pois se outras formas de vida pudermos ter, a seu tempo as teremos ou nos serão dadas – nisto consiste a religião pagã, ou, se se preferir, a filosofia do paganismo¹⁹.

Incapaz de aceitar o paradoxo de um deus onipotente e bom que seja igualmente a causa do mal, o Barão de Teive está disposto a aceitar que a origem do mal esteja no acaso. Não lhe é possível conciliar, como não fora possível a Antero, razão e crença, o seu mundo já não responde àquela ordem do universo que os estóicos viam como a convergência das leis da natureza e de um princípio racional.

Para Sêneca a *ratio perfecta* era razão levada ao máximo das suas potencialidades, capaz de aceitar a lei do universo. Como explica a Lucílio, “Uma alma grande deve submeter-se à divindade e obedecer sem hesitação à lei geral do universo: após a morte a alma, ou passa a uma forma superior de vida ascendendo, luminosa e tranquilamente, à esfera divina, ou então, caso volte a confundir-se no todo da natureza, decerto não sofrerá com isso a mínima aflição”²⁰. Ainda segundo Sêneca, as “virtudes humanas [...] medem-se por um único critério, e esse critério é a razão, que em si mesma é perfeita e livre de contingências. Nada é mais divino do que o divino, mais celeste do que o celeste. Tudo quanto é mortal pode decrescer e ruir, gastar-se e aumentar, esvaziar-se e encher-se; na sua inconstante sorte reina a desigualdade. A natureza do divino, todavia, é apenas uma. E a razão outra coisa não é senão uma parcela do espírito divino inserida no corpo do homem.”²¹ Ou ainda: “No homem, enalteçamos só aquilo que se lhe não pode tirar, nem dar, aquilo que é específico do homem. Queres saber o que é? É a alma, e, na alma, uma razão perfeita”²².

Exilado no seu próprio século, em tudo o Barão prova ser incapaz de conciliar a conduta racional da vida e a vida: o que ditará a sua queda²³. A todos os níveis a sua conduta é marcada pelo isolamento ascético e a renúncia: incapaz de um esforço de auto-superação perante um ideal de perfeição inatingível, prefere abdicar a prosseguir uma obra

¹⁹ António Mora, “O Regresso dos Deuses” (Pessoa 2003: 36).

²⁰ Sêneca, *Cartas a Lucílio*, 8.71.15.

²¹ Sêneca, *Cartas a Lucílio*, 7.66.11-12.

²² Sêneca, *Cartas a Lucílio*, 4.41.8.

²³ Essa queda, assim determinada, é homóloga da Queda de Adão descrita por Teive na p. 28 e a que nos referimos já a propósito da impossibilidade de conciliação da razão e da crença. Dessa impossibilidade, ou desse conflito, diz ainda o Barão de Teive, testemunha melhor do que qualquer outro poeta Antero (Cf. EE, p. 32).

que não obedece a qualquer princípio construtivo. Do mesmo modo é por uma deliberação pensada que decide abdicar do amor “como de um problema insolúvel” (p. 53). À impossibilidade do amor corresponde a imagem do coração como prótese: “Sinto o coração como um peso inorgânico” (p. 28). Resta-lhe, no final, um tipo de acção involuntária, que mais parece da ordem do meramente metabólico, por impulsos que se devem a um condicionamento do orgânico, do que no orgânico é maquinal como um automatismo: “O que me levará ao suicídio é um impulso como o que leva a deitar cedo. Tenho um sono íntimo de todas as intenções” (p. 17). A sua própria tragédia é, a seu ver, indiferente ao resto da humanidade, tal como ela é, por sua vez, alheia à ordem do mundo e como tal iníqua. Por um estranho paradoxo, os termos da proposição de Séneca invertem-se, numa lógica punitiva: “Atingi, creio, a plenitude do emprego da razão. E é por isso que tenho de me matar.” (p. 57).

Foucault relembra de Epitecto a máxima segundo a qual a divindade conferiu ao homem a faculdade da razão e com a razão a possibilidade e o dever de nos ocuparmos de nós mesmos²⁴. Foucault sublinha esta formulação, “cuidar de si”, explicando que esse cuidar implicava, para além de uma constante vigilância do sujeito sobre si próprio, uma série de exercícios com a finalidade de preservar a alma de toda a agitação: seguir um regime no plano dos afectos e dos prazeres, ter hábitos de trabalho regular, dedicar-se a práticas de meditação e a exercícios físicos e manter um diário íntimo. Em tal consistia a terapêutica da alma que era um dos objectivos da filosofia e que visava afastar aquele estado que os gregos pensavam como uma “doença da agitação”.

O Barão de Teive — que está convencido “da futilidade de toda a terapêutica para a alma” (p. 35) por não acreditar na possibilidade de “dar alívio certo ou profundo” ou de achar “cura para os males humanos” (p. 34) — é paradoxalmente afectado em excesso por eles: “a mais pequena angústia humana — mais, a mais breve imaginação dela — sempre me angustiou, me transtornou, me tirou o poder de me concentrar e de me egoizar” (p. 39), escreve. Será necessário ter em conta, para o ponto que aqui nos ocupa, que numa outra lição do texto, a palavra “egoizar” é preterida e o que encontramos é a formulação “dar-me a mim” mais próxima da formulação de Epitecto que Foucault comenta²⁵. O “cuidado de si” e o que ele subentende dir-se-ia, portanto, neste texto de Pessoa, por intermédio de uma expressão equivalente: “dar-se a si próprio”. E é a impossibilidade

²⁴ Cf. Michel Foucault, *Histoire De La Sexualité*, T. 2, 1984, p. 70.

²⁵ A lição seguida na edição crítica é a seguinte: “a mais pequena angústia humana — mais, a mais breve imaginação d’ela — sempre me angustiou, me transtornou, me tirou o poder de me dar a mim” (Pessoa 2007: 39).

de cuidar de si, de se “dar a si próprio” que, se por um lado é responsável pela perturbação da *tranquillitas*²⁶, da tranquilidade da alma, segundo Sêneca, por outro lado impede o sujeito de desempenhar qualquer papel social e em particular o papel que lhe é socialmente atribuído²⁷. O crescente desinteresse ou desprendimento que o barão descreve nada tem em comum com a moderação da felicidade que os estóicos recomendavam, não é uma forma de ataraxia, mas sim o resultado de um cansaço que tem que ver em primeiro lugar com o “individualismo estático”²⁸ da sua época, na qual o homem perdeu a capacidade de agir: “Reparei então que tantos anos de cansaço estéril haviam transportado até ao íntimo da minha alma um cansaço estéril e profundo. Eu adormecera, e comigo haviam adormecido todos os privilégios da minha alma – os desejos que sonham alto, as emoções que sonham forte, as angústias que sonham ao invés.” (p. 44).

A fórmula “cuidar de si”, com o desdobramento que implica e o tipo de práticas que a define, representa para Foucault um momento singular da história da subjectividade nos dois primeiros séculos da era cristã, o momento em que a partir de uma dobra desta passa a ser entendida como uma construção e o resultado de uma prática. Nesse momento pode dizer-se que o sujeito, enquanto tal, não deve ser procurado no ponto de partida mas no ponto de chegada de uma acção, que ele passa a ser entendido como aquilo em que se transforma. Foucault chama a atenção para o modo como nos textos desse período essa dobra se marca no próprio vocabulário médico (curar-se, tratar-se, amputar-se, etc.) ou jurídico (reivindicar-se), vendo nessas transformações linguísticas um sinal da progressiva extensão do “cuidar de si” a todos os planos da existência. Observa também que ao longo dos dois primeiros séculos se intensifica esse desdobramento da subjectividade e que, progressivamente, a relação do mestre com o discípulo privilegiada no contexto das escolas filosóficas (os terapeutas de Alexandria, os cínicos, os epicuristas e os estóicos) tende a dar lugar a uma actividade do eu consigo próprio, actividade essa que determinaria também o relacionamento com os outros, configurando-se assim como uma prática social. E ainda que a salvação (palavra que devemos entender aqui em sentido helenístico e romano) dependa fundamentalmente dos princípios da “ataraxia” (ausência de perturbação, domínio de si) e da “autarquia” (auto-suficiência, independência de alma),

²⁶ Por perturbação da *tranquillitas*, noção em torno da qual Sêneca construiu o seu texto *De Tranquillitate*, entenda-se aqui a forma de angústia e de medo da morte que é a forma moderna da sua manifestação.

²⁷ Pense-se no modo como evita o casamento ou o duelo: práticas sociais que também enquanto representante da aristocracia se esperaria que tivesse.

²⁸ “Não é no individualismo que reside o nosso mal, mas na qualidade desse individualismo. E essa qualidade é ele ser estático em vez de dinâmico” (*EE*, p. 30).

essa salvação de si encontra-se sempre ligada à salvação dos outros. Foucault refere que em Epicteto, por exemplo, a ligação entre cuidar de si e o bem dos outros é mediada pela ideia de um laço providencial, pela ordem do mundo: “Deus conferiu ao homem, dotado de razão, a particularidade de os benefícios que obtém para si mesmo serem igualmente úteis ao mundo. Por essa razão não é anti-social tudo fazer para o seu próprio bem”²⁹.

Uma tal extensão do cuidar de si ao domínio do social é justamente aquilo que, na obra do Barão de Teive, parece estar vedado ao homem moderno: a barreira entre o sujeito e o outro é intransponível. Não apenas o amor é impossível como o “cuidado de si” já não pode ter o sentido primitivo: nada se pode contra a dor própria acrescentada, por impossibilidade de uma acção adequada, da dor alheia:

Assim assisto, e assisti sempre, desde que me lembro de sentir com as emoções mais nobres, à dor, à injustiça e à miséria que há no mundo do mesmo modo que assistiria um paralítico ao afogamento de um homem que ninguém, ainda que válido, poderia salvar. A dor alheia tornou-se em mim mais que uma só dor — a de a ver, a de a ver irreparável, e a de saber que o conhecê-la irreparável me empobrece até da nobreza inútil de querer ter os gestos de a reparar (p. 35).

Como o público dos espectáculos de gladiadores da Antiguidade, o Barão de Teive sofre como um paralítico a violência do espectáculo da dor alheia que se vira mortiferamente contra si. Séneca descreve deste modo os efeitos nocivos desse e de outros espectáculos de massas sobre o espectador:

Os lutadores não têm protecção alguma; todo o seu corpo está patente aos golpes, e nenhum golpe é desferido em vão. Muitos espectadores preferem isto aos combates entre pares de gladiadores normais, e favoritos do público. E como não hão-de preferir? Não há elmo nem escudo que se oponha ao ferro do adversário! Armas defensivas para quê? Técnica para quê? Tudo isto só serve para retardar a morte. Atiram-se homens aos leões e ursos de manhã, aos próprios espectadores ao meio-dia³⁰.

A imagem do gladiador que encontramos nos parágrafos finais de *A Educação do Estóico* parece vir directamente dos textos de Séneca, onde é uma figura constante. O

²⁹ Epicteto, *apud* Foucault (1984: 288).

³⁰ Séneca, *Cartas a Lucílio*, 1.7.4

autor latino explica a Lucílio que devemos manter uma luta corpo a corpo com a fortuna mesmo nos casos em que os golpes da sorte nos tenham derrubado e que diariamente devemos proceder assim, como se de um exercício se tratasse, pois isso nos permite “descer à arena com esperança de vencer”³¹. Como se vê, a imagem do gladiador não coincide necessariamente com a imagem do escravo, ele pode representar um exemplo a seguir como no caso daquele que se suicida a caminho do circo obtendo da própria morte a liberdade³². Tudo se passa, então, como se de Sêneca a Pessoa a metáfora se tornasse, a partir de certa altura, literal. De certa forma, essa metáfora condensa em si o modo como o processo de vigilância sobre si, que o estoicismo propunha como princípio de conduta, dá lugar, no discípulo de Rousseau e de Amiel que é o Barão de Teive, a uma luta no interior do próprio sujeito, quebrada que foi a mola entre o pensamento e a acção. Se o texto até este ponto tornara evidentes as dualidades e os conflitos da personalidade do Barão, é no final a imagem de um sujeito duplicado e que a si mesmo dá a morte com um gládio que mais adequadamente exemplifica essa condição. “Os que vão morrer te saúdam”, eis a fórmula que os gladiadores usavam antes do combate e é com uma saudação deste género que o texto termina: “Como o gladiador na arena em que foi posto pelo destino que de escravo o expôs condenado, saúdo, sem que trema o César que haja neste circo rodeado de estrelas” (p. 58). No entanto, o suicídio do Barão, última imagem contraditória que de si oferece (“Gladiador servo e compulsor, a espada que, servindo, será a minha derrota, será, repudiando-a, liberdade”, p. 58), representa ainda uma contradição insanável. Se pelo suicídio o sujeito procura de alguma forma apropriar-se da sua própria morte, ser dono e senhor dela, nessa tentativa descobre, como aliás o Barão intuirá já, que a “minha morte” é algo que não se pode produzir nunca, que a morte apenas existe como uma força impessoal, como algo que mesmo no suicídio, nas palavras de Pessoa, só se produz “por compulsão alheia”. Assim sendo, como explicar que persista no suicídio? Porque, nesse gesto de cravar no seu próprio peito o gládio num “circo

³¹ “Um atleta que nunca foi ferido é incapaz de afrontar o combate de ânimo alto. Só aquele que viu correr o próprio sangue, que sentiu os dentes rangerem sob os golpes, que, lançado por terra, suportou sobre o corpo o peso do adversário sem, embora abatido, nunca deixar abater o ânimo, só aquele que se ergue com mais energia de cada vez que é derrubado pode descer à arena com esperança de vencer.” (Sêneca, *Cartas a Lucílio*, 2.13.2).

³² Sêneca dá este exemplo: “pois bem, vou mostrar-te que entre os homens que combatem as feras, no circo, se encontram tantos exemplos de coragem como entre os generais da guerra civil”, referindo depois o episódio de um gladiador que se suicidou colocando a cabeça nas rodas do carro que o levava, comentando: “o carro que o conduzia ao suplício foi o instrumento da sua liberdade!” (*Cartas a Lucílio*, 8.70.22-23).

rodeado de estrelas”, perante o César silencioso dele, o Barão de Teive duplica a lição de Sêneca para quem o suicídio é, em certas circunstâncias, o gesto mais adequado³³.

Lacoue-Labarthe escreveu que, quanto mais o trágico se identifica com o desejo do especulativo mais a tragédia mostra o homem infinitamente afastado do divino, como dejecto, diferenciação e finitude (“la tragédie l'expose comme le rejet dans la séparation, la différenciation, la finitude”)³⁴. Pensamos que há algo de especulativo e da ordem de um pensamento da finitude no final trágico de *A Educação do Estóico* que parece confirmar estas palavras. Podemos afirmar que neste momento do texto de Pessoa se encontra, em esboço, uma teoria do trágico no sentido que lhe conferiu Hölderlin, isto é, de um trágico sem a tragédia, em primeiro lugar, e finalmente, de uma desconstrução do trágico³⁵. Se o princípio aristotélico autorizava o “prazer trágico” – aquilo que Shelling na correspondência com Hölderlin descrevia como as contradições da tragédia, nomeadamente, a possibilidade de tornar a morte e o intolerável num espectáculo – era justamente porque ao tornar possível olhar a morte de frente produzia o efeito de *catharsis*. Como observou também Lacoue-Labarthe, Hölderlin sentiu bem a dificuldade que representava a tentativa de escrever no seu século uma poema trágico-dramático, género que sendo sobretudo da ordem do símbolo não parecia apto a exprimir directamente o sentimento. O novo clássico não poderia consistir numa imitação da tragédia antiga nos antigos moldes, embora Hölderlin tenha tentado imitar Sófocles em *Hipérion*. Implicava sim inventar um novo género, a ode trágica, que possibilitava a linguagem imediata do sentimento. Hölderlin reformula a definição aristotélica da *catharsis* subtraindo-a ao terreno da relação espectacular onde ela fora edificada. A apresentação do trágico repousará no monstruoso – o modo como Deus-e-o-Homem emparelham, se tornam Um na fúria, como escreveu o poeta –, mas sobretudo terá em conta o sujeito enunciator do trágico no seu modo directo de exprimir a emoção.

Também Pessoa faz deslizar o seu discurso, antes assumidamente confessional, para uma forma de encenação da sua própria morte. Ao pôr em jogo nessa arena pagã o próprio sujeito de enunciação de um texto de um género confessional, Pessoa desloca sensivelmente as fronteiras entre os géneros inventando um trágico moderno na primeira

³³ “A razão ensina-nos que várias podem ser as vias seguidas pelo destino mas que o fim é apenas um e nada interessa o ponto de partida daquilo que é inevitável. A mesma razão te aconselhará a morrer, se possível, do modo que te agradar, se não, do modo que for viável, isto é, a aproveitar a forma de suicídio que as circunstâncias te depararem. Se é imoral viver impetuosamente, morrer num ímpeto, pelo contrário, é admirável!” (Sêneca, *Cartas a Lucílio*, 8.70.27).

³⁴ Lacoue-Labarthe (1986: 65).

³⁵ Lacoue-Labarthe (1986).

pessoa, como já fizera Hölderlin. Perante o suicídio do Barão numa arena, num jogo de duplos em que a si próprio se combate, o espectador somos nós. O leitor é transportado para esse lugar inóspito e desolado, e deve ocupar o seu lugar nas bancadas de uma cena sangrenta e sacrificial.

Referências Bibliográficas

1. Obras de Fernando Pessoa

Pessoa, Fernando (1999). *A Educação do Estóico*, ed. Richard Zenith. 2.^a ed., Lisboa: Assírio e Alvim.
— (2003). *O Regresso dos Deuses e Outros Escritos de António Mora*, ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim.
— (2007). *A Educação do Stoico*, ed. crítica Jerónimo Pizarro. Volume IX, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

2. Livros Citados

Deleuze, Gilles (2014). *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70 [1.^a ed. 1965].
Foucault, Michel (1984). *Histoire De La Sexualité*, T. 2: *L'usage des Plaisirs*. Paris: Gallimard.
— (1994). *Dits et Écrits*, IV, ed. Daniel Defert e François Ewald. Paris: Éditions Gallimard.
Lacoue-Labarthe, Philippe (1986). *L'imitation des Modernes – Typographies II*. Paris: Editions Galilée.
Sêneca (2004). *Cartas a Lucílio*, trad., pref. e notas J. A. Segurado e Campos. 5.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Quando regressam os deuses? Para uma teologia das odes de Ricardo Reis

Pedro Braga Falcão*

Estudar o elemento religioso na obra de Ricardo Reis é uma tarefa penosa, pois reconhece implicitamente certas ficções. A primeira — e a maior de todas — é a própria ficção da heteronímia, que implica da parte do estudioso assumir os riscos de estudar em Ricardo Reis uma voz própria, analisável sob um prisma específico. No contexto religioso, devemos assumir ainda um segundo elemento que pode ser encarado como ficcional — o do paganismo, enquanto força motriz do pensamento teológico ricardiano. De facto, tal como foi por nós estudado na sua obra em prosa (Falcão 2014: 301-312), a concepção do paganismo faz-se num espaço algo ficcionado, em certa medida não religioso. Todo o projecto de restauração de uma prática religiosa é feito, como demonstrámos, sem crenças e sem instituições, e, mais importantemente, sem um ritual reconhecível. Isto não impede, porém, que possamos estudar uma teologia ou uma linguagem religiosa na obra de Ricardo Reis.

A metodologia que aplicaremos à poesia de Reis, todavia, exige que façamos de imediato uma clarificação acerca do percurso por que optaremos. Parte de uma leitura que não se pode fechar no universo da crítica literária, mas abrir-se à metodologia dos estudos da religião; no contexto deste volume, fá-lo-emos sempre que possível não só em diálogo com a tradição historicamente pagã, mas também com outras tradições religiosas. Um

* Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Teologia; Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa | pedrobfalcao@sapo.pt

primeiro passo passa por assumir que falar em “religião”, se o termo não for devidamente enquadrado, pode levar a certos equívocos. Para isso, propomos, ao invés de uma abordagem conceptual do que seja a religião, tarefa quem sabe impossível dada a variedade deste fenómeno, uma outra abordagem, mais aberta, alicerçada em autores que estudam a religião não a partir apenas de um dos seus aspectos (como a teologia), mas a partir das diversas partes em que o fenómeno religioso se pode dividir. Representativo desta última opção é Ninian Smart (1971), autor que nos guiou no anterior estudo e que será agora também eleito pelo carácter versátil da sua proposta. Retomamos, pois, a sua distinção do fenómeno religioso em seis categorias fundamentais: dimensão ritual, a mítica ou narrativa, a doutrinal, a ética ou moral, a social e a experiencial.

1. Dimensão ritual

Em relação à dimensão ritual, julgamos que o fundamental já foi referido em relação à sua obra em prosa; chegámos à conclusão, *grosso modo*, de que Pessoa, autor, estava talvez pouco alerta para o património religioso antigo, em que a questão ritual se sobrepunha talvez a qualquer outra dimensão do religioso¹. Nesta “sublimação ritual” temos o exemplo de poemas como a ode 35 (p. 97)², em que na terceira estrofe surge a referência a um sacrifício. A súplica, porém, não é feita num domínio material ou concreto, é antes um apelo filosófico ou ontológico: uma exortação à simplicidade da vida e dos seus gestos — um elemento

¹ A questão prende-se necessariamente com as relações que na prosa ricardiana se estabelecem entre o cristianismo e o neopaganismo, este último tomado enquanto uma cristalização e ideação do que foi a religião grega e romana, depurado de qualquer referência ritual. Se a omissão do elemento ritual antigo é propositada ou não, não estamos em condições de afirmar, nem é fundamental para a nossa reflexão; interessa-nos, sim, estudar agora na poesia de Reis se o conjunto de ritos religiosos romanos, que terá forçosamente lido num autor como Horácio — modelo assumido do heterónimo, com quem já em outras ocasiões tivemos oportunidade de atestar o grau de familiaridade (Falcão 2012: 179-196) —, tem alguma consequência na sua poética. A resposta parece ser clara: não. Se ao poeta romano não faltam inúmeros exemplos em que rituais precisos são descritos — preces, sacrifícios, votos, e até rituais mágicos —, Ricardo Reis não parece nutrir qualquer interesse pelo lado ritual da religião pagã, amputando a religiosidade clássica do seu elemento quem sabe definidor. Naturalmente ao longo das suas odes há algumas raras referências aos rituais da Antiguidade; no entanto, o seu significado parece ser metafórico, ou, se quisermos, sublimado. Em relação ao tema da ritualidade ou do ritualismo na religião romana, é de sublinhar, como defende Nicole Belayche, que “ritualism does not go necessarily with a utilitarian, cynical relationship, as the comic author Plautus depicted that of some devotees in order to make the audience laugh. Nor does it imply a ‘cold’ or ‘blasé’ relationship, as dominant historiography portrayed it for long, because it was influenced by a spiritualistic experience. Ritualism is the relational procedure that goes coherently with the way Romans conceived the respective places of men and gods within the world” (Belayche 2011: 291).

² A edição seguida é de Parreira da Silva (2007); esta edição é, no nosso entender, o excelente resultado de uma síntese que assenta no já extenso e cuidado trabalho de edição crítica da obra ricardiana; esta obra parece-nos igualmente válida no sentido em que tenta editar, num mesmo conjunto monográfico, a obra poética de Reis e a sua obra em prosa, o que produziu naturalmente consequências ao nível da organização do texto. A referência às odes de Ricardo Reis é feita com base na numeração desta edição, seguindo-se a referência à página em que se encontra.

claramente horaciano —, um abandonar da dor vista enquanto ruído que impede a felicidade humana: “deixa a dor nas aras / como ex-voto aos deuses” (vv. 14-15). O poema 37 (p. 101) é também altamente simbólico, pois o sacrifício sugerido é o da própria hora, do tempo, e o poema é em si mesmo um gesto ritual que pretende restaurar os deuses — “E escrevi estes versos / Pra que os deuses voltassem” (vv. 7-8). Um último exemplo, antes de avançarmos nas nossas reflexões, de “ritualidade sublimada” é o poema 70 (p. 140); aqui ainda mais nebulosa é a referência ao ritual do sacrifício, pois o verbo “sacrificar” pode nem sequer ter uma leitura religiosa neste contexto, mas ser simplesmente um sinónimo de “abdicar da sua identidade”³. E poucos mais exemplos temos de rituais religiosos explicitamente referidos na obra poética de Ricardo Reis.

2. Dimensão mítica

Seja qual for a razão, parece-nos claro que a questão ritual é de pouca importância para o paganismo ricardiano, quer seja na prosa, quer na poesia. Quando falamos, porém, na dimensão mítica ou narrativa⁴ do fenómeno religioso, algo de marcadamente diferente se passa. Em relação a Reis, seria talvez fácil descartar a dimensão mitológica pagã da mesma forma como nos habituámos a ler as referências ao panteão romano em autores cristãos, especialmente após o Renascimento: artifícios literários, sinal de erudição, sincero interesse por um património que já não é seu⁵. Mas poemas há em que

³ Talvez também possamos falar em ritualidade no fim do poema, quando há uma prece explícita e um pedido aos deuses: que o homem saiba aceitar o futuro, por mais áspero que ele se revele. Essa leitura, porém, poderá ser já um pouco forçada.

⁴ Por “dimensão mítica ou narrativa”, como alerta Ninian Smart (1971: 18-19), não podemos entender o *mythos* no seu sentido moderno de “lenda ficcional” ou “história”, mas encarar o *mythos* enquanto legitimação narrativa de uma vivência religiosa. A narração da Paixão de Cristo, por exemplo, oferece ao cristão a oportunidade de viver o mistério da fé e o acto amoroso do redentor, assim como as narrativas sobre a *Hadith* de Maomé permitem ao crente muçulmano ter um guia para a sua vida quotidiana e espiritual.

⁵ É natural que encontremos também em Reis exemplos deste tipo de uso, em que os deuses são apenas referências despidas de qualquer significado numinoso: no poema 22 (p. 74), o deus Apolo surge como metonímia da própria claridade do dia, e as ninfas como representativas da música e da dança, tal como vai acontecer na ode VI (p. 22). No poema 4 (p. 48) encontramos o mesmo deus com função semelhante: aqui o percurso do seu mítico carro serve para descrever um pôr-do-sol, a “flauta calma de Pã” (v. 5) ecoa uma mesta elegia que descreve a melancolia musical, enquanto a referência à onda longínqua de onde nasceu Vénus, a “deusa clara / Nada dos mares” (vv. 16-17) evoca talvez a distância que separa a “mondadeira dos prados quentes” (v. 10) da plenitude do sol, da música e do mar. Na ode III (p. 19) também temos a referência ao tridente de Neptuno e aos ventos que Éolo aprisiona, e a Saturno enquanto habitante do Tártaro, assim pelo menos lemos a expressão “atra praia” de Saturno. O mito aqui é, porém, uma referência erudita, religiosamente despida, ao mar, ao vento e aos infernos, usada para convidar o homem ao reconhecimento da sua pequenez. Sinal de erudição e não de paganismo encontramos na referência a Cécrops (v. 5), no poema 60 (p. 129): o mito serve apenas para ilustrar que desde o tempo do lendário rei de Atenas uma abelha é uma abelha. Noutras ocasiões o mito surge como propósito para leitura em diálogo com outros poetas, como o poema 10 (p. 56), que apela claramente ao mito de Endímion, filtrado todavia pelo poema de John Keats, “From Endymion”.

somos convidados a fazer uma reflexão de outro género. Será, pois, possível uma leitura religiosa do mito na obra de Reis? É difícil – não o negamos – assumir certos elementos da mitologia pagã como traços religiosos na obra de Reis. Não havendo uma ritualidade explícita nas suas odes, não podemos naturalmente estudar a forma como mito e rito se entrecruzam na sua obra⁶. Mas temos de ter em conta que é o próprio Ricardo Reis, prosador, quem nos convida a ler o mito num contexto religioso, ao assumir-se como “pagão”, e ao colocar os deuses, e por inerência a sua mitologia pagã, no centro da sua teologia.

Damos um exemplo que é central quando estudamos o uso do mito nas odes de Reis: a questão da morte. O primeiro ponto a observar, e que é extremamente relevante, é que não surge uma única referência “abraâmica” a uma vida depois da morte, nem que fosse para a negar. A narrativa é a pagã. Estamos, pois, a falar de um *corpus* ainda alargado de poemas que incluem nomes como Orco, Caronte, Estige, Minos, Átropo e as Parcas. Seria simplista descartar estas referências como meros cultismos de um heterónimo cujo estilo, não o negamos, é precisamente definido por um gosto composicional pela ode, vocabulário latinizante, sintaxe arrevesada e temas de sabor clássico. Mas num outro tipo de leitura – guiada pela questão do paganismo – encontramos nestas referências míticas algo que é do domínio precisamente do estudo da religião: a forma como essas narrativas exemplificam ou são exemplificadas por aspectos da dimensão doutrinal – área em que se insere a filosofia ou a teologia⁷. Na dimensão mítica, podemos dizer que as narrativas clássicas acerca da morte – apropriadas por Reis na sua versão muito idiossincrática de “paganismo” – servem como narrativa de base para a sua própria reflexão sobre a morte, colocada num contexto teológico, como veremos.

Começemos com a ode 12 (p. 58), que inclui três referências mitológicas: uma a Caronte e ao seu óbolo devido, outra a uma das Parcas (Átropo) e outra a Minos. Numa possível leitura, estas referências são exemplos ao nível da mitologia de algo que é

⁶ Em estudos da religião, este trabalho é de extrema importância para entender, por exemplo, por que razão na eucaristia o crente toma ritualmente a hóstia, o que no domínio mitológico (no sentido pleno) se explica na narrativa dos Evangelhos.

⁷ Aquilo que Reis vai fazer na sua poesia não é na sua essência muito diferente do que os autores compósitos dos *Upanisades* hindus fizeram em relação à sua própria tradição religiosa: reinterpretação não só do ritual, mas também do mito. Foi a partir desta reflexão que, por exemplo, a cultura religiosa hindu chegou a noções estruturantes ainda hoje para o *sanatana dharma*: termos como *karma* e *samsara*, por exemplo, fazem parte de um léxico religioso resultante de um longo processo de colectiva reflexão filosófica.

doutrinal no neopaganismo: a morte é o fim de tudo, e pouco há para além disso⁸. Mas, tal como em outras religiões “pessimistas”, o paganismo de Reis oferece uma solução: não se apegar a nada, “Colhe as flores mas larga-as / das mãos mal as olhaste” (vv. 15-16), até porque tudo é ilusão: “que horas que te não tornem / da estatua da sombra” (vv. 11-12)⁹. Perante a morte, o máximo que o homem pode desejar ou pedir aos deuses é que eles lhe concedam pelo menos reconhecer e aceitar essa sua condição (cf. ode X, p. 26, vv. 5-8). Neste poema assomam de novo as três Parcas, desta feita traduzindo na linguagem mitológica algo que só o neopaganismo ricardiano, e não a religiosidade clássica, poderia sugerir: perante o fim, o máximo a que o homem pode aspirar não é lutar contra as Parcas, mas “(re)conhecer” que elas existem¹⁰. Também este poema acaba num tom fúnebre (vv. 9-12), ao sublinhar na secura dos olhos de um cadáver a inexorabilidade da morte. Há, aliás, uma tendência geral para as odes que abordam a mitologia do Hades oferecerem precisamente o exemplo mítico na conclusão do poema, simulando no processo composicional a própria experiência humana¹¹.

⁸ Habitua-mos a pensar as religiões enquanto respostas ao problema da morte, que oferecem uma escatologia, quer na crença num dia de juízo final, nas religiões abraâmicas, quer na reencarnação, em certas religiões orientais. Mas o paganismo de Reis, característica que aliás partilha com outras religiões do mundo onde no máximo teremos a crença em espíritos inquietos de certos mortos, não partilha dessa visão. Neste poema, por exemplo, o poder político, o “trono” (v. 7) e os “louros” (v. 9) são retirados pelas Parcas e pelo juiz dos infernos, Minos. O óbolo que a morte traz na mão para oferecer a Caronte, até esse será retirado.

⁹ Esta ideia evoca não só a famosa “sombra de um sonho” de Píndaro, como o próprio conceito oriental de *maya*, e permite-nos ver como o mito ilustra, em Reis, aquilo que pertence a uma dimensão ética. A ode XX (p. 37) apresenta também a ideia de forma clara: a primeira estrofe fala sobre o homem que pensa cumprir “sem ilusão a vida” (v. 4), e na quinta estrofe surgem as Parcas, recuperando a noção de sombra humana, também horaciana, para descrever a espécie de vida que as almas vivem no submundo. O poema acaba com uma última viagem à pátria de Plutão, com a referência a Caronte e à Estige, e à frieza e palidez do cadáver. O poema 8 (p. 53) termina aliás com estes mesmos versos, levemente variados, e o domínio mitológico exemplifica de novo algo doutrinal e ético: a razão última pela qual devemos aproveitar com sabedoria e parcimónia cada hora que nos traz o dia é precisamente porque não há vida depois da morte, ou, se há, é um mero espectro. Se a ideia é talvez horaciana e clássica, no domínio religioso o poeta romano acaba por oferecer uma solução para o problema, ao propor, por exemplo, a imortalidade do poeta, ainda que simbólica. O paganismo de Reis é, porém, bem mais assertivo, e é sempre com o recurso ao mito pagão que o carácter efémero da vida é descrito, a ideia de que “o que foi como um deus entre os que cantam, / O que do Olimpo as vozes, que chamavam, / Scutando ouviu, e, ouvindo, / Entendeu, hoje é nada” (ode XIV, p. 30, vv. 13-16).

¹⁰ A tónica, aliás, colocada na questão do conhecimento evoca também as tradições budistas, em que a questão do entendimento e da libertação da ignorância é um primeiro passo para o Nirvana.

¹¹ A ode XVI (p. 33) não é excepção — “até que chegue / A hora do barqueiro” (vv. 11-12) impõe um limite até à própria generosidade humana (“tuas, não minhas, teço estas grinaldas”, v. 1).

Vemos assim como o mito clássico, pagão¹², não só ilustra algo doutrinal na religião neopagã ricardiana, a descrença numa vida plena depois da morte, como nos permite indagar acerca da natureza próxima do divino, pois em última análise o que Reis afirma do ponto de vista doutrinal é que as divindades – como as Parcas, que simbolizam a pluralidade do divino, questão central na teologia ricardiana – são responsáveis pela morte do homem¹³; dentro do universo neopagão, não tanto por acção directa, mas porque a sua imortalidade contrasta com a mortalidade dos que lhe estão hierarquicamente abaixo, como veremos.

3. Dimensão doutrinal

Pensamos, portanto, que o mito em Reis pode pelo menos assumir-se como exemplo daquilo que é doutrinal¹⁴ no seu paganismo. Entramos assim em domínios tais como o da Teologia sistemática¹⁵, onde procuramos chegar a uma descrição do divino e da sua relação com o mundo na poética de Reis. Todas as religiões acabam por concordar que o ser humano não consegue chegar ao conhecimento do divino sozinho – precisa de uma mediação, normalmente uma “revelação”, seja ela imanente (como no caso do Budismo) ou transcendente (nas religiões abraâmicas). Sendo as odes de Reis não um tratado filosófico, mas de natureza poética, o nosso esforço consistirá em encontrar nos seus poemas pistas que nos ajudem a interpretar a forma como o heterónimo pensava a religião, em particular o seu paganismo. Aqui, ao contrário de outras dimensões, o mais difícil é dar correcta concatenação e organização aos diversos elementos que temos ao nosso dispor, pois não faltam exemplos de poemas que propõem uma teologia e que a articulam com a questão ética ou moral. Costumam-se apontar como fontes primárias da teologia, pelo menos ao nível das grandes religiões do mundo, quatro elementos:

¹² Mesmo Orfeu, o mito que normalmente simboliza o poder da poesia, se oferece como exemplo de mortalidade: no poema 62 (p. 131), afirma-se que a mente é sempre perseguida pela imagem do fim último, da morte, e mesmo essa vai mudando a cada hora, para grande horror do homem: olhamos para o passado, e tal como Orfeu quando olha para trás, perdemos a nossa memória nos infernos do que somos (“No bátrio da mente”, v. 8).

¹³ Não podemos, porém, afirmar de forma peremptória que a narrativa pagã associada à morte tem uma releitura religiosa em Reis, embora seja difícil lê-la apenas como um cultismo ou sinal de erudição. Mas se considerarmos que este tipo de mito tem forçosamente uma leitura teológica e ética, e que essa leitura se faz no contexto do neopaganismo, então talvez possamos falar sobre o mito das Parcas enquanto narrativa religiosa do poder que o divino exerce sobre o humano.

¹⁴ Segundo as palavras de Ninian Smart (1971: 19), “doctrines are an attempt to give system, clarity, and intellectual power to what is revealed through the mythological and symbolic language of religious faith and ritual”.

¹⁵ Parece-nos que continua a ser verdade o que já M. L. Belchior afirmava há quase três décadas: está por fazer uma análise exaustiva da problemática religiosa de F. Pessoa, que passaria obrigatoriamente por todos os elementos que a estudiosa já aduzira (Belchior 1990: 156-157).

1) um livro sagrado; 2) a tradição, baseada numa “comunidade de crentes”; 3) a razão, nomeadamente a articulação entre coerência e justificação; 4) a experiência de Deus ou do divino¹⁶. Daqui se deduz que a grande fonte para a teologia ricardiana¹⁷ é o terceiro elemento, a “razão”, enquanto fundamento e fonte de conhecimento teológico, articulado com o conceito de “revelação”, num sentido não confessional¹⁸.

Em relação à questão da natureza divina, começemos pela seguinte questão: a teologia ricardiana é monoteísta ou politeísta? Por um lado, parece-nos evidente que Reis procura poetizar a ideia de que a manifestação do divino se faz na diversidade do mundo, dos seus elementos divinizados e dos seus deuses, e não numa unidade divina, conceito evidente no *tawhid* islâmico, por exemplo¹⁹. Mas poder-se-á chegar ao ponto de dizer que Reis é na sua matriz politeísta? A questão é particularmente complexa. Podemos sempre citar poemas como o 38 (p. 102), onde a “teologia” sugerida é a de um Cristo que é apenas um deus mais, um “deus triste” (v. 9), embora único porque “nenhum havia / como tu, um a mais no panteão e no culto” (vv. 9-10). Usar, porém, este tipo de reflexões para construir a teologia ricardiana pode ser um processo enganoso, uma vez que este mesmo poema é ambíguo na negação de Cristo, ao afirmar precisamente o carácter único e excepcional deste deus preciso²⁰ (uma tendência teística, e não propriamente

¹⁶ Nesta nossa leitura introdutória, dentro do vastíssimo universo da teologia, seguimos uma perspectiva de síntese como a oferecida por Ian Markham (2006: 193-210).

¹⁷ No universo ricardiano, tal como aliás no pagão, a questão do livro sagrado está fora de questão. Tratando-se também de um projecto ficcional, o neopaganismo naturalmente não pode contar com uma teologia legítima numa comunidade ou numa tradição — aliás, a dimensão ritual, que foi para os antigos o grande elo comunitário das suas tradições religiosas, foi completamente posta de parte, ou sublimada, em Reis. Em relação ao último ponto — a questão da experiência do divino — corresponde precisamente à última das dimensões do religioso de Smart — a dimensão experiencial, que abordaremos aqui em último lugar.

¹⁸ Sendo particularmente penoso estabelecer uma teologia do mundo pagão — até porque nenhuma destas culturas encara, por exemplo, termos como “mito” ou “religião” de forma idêntica à nossa, nem nenhuma das suas reflexões teológicas, como a estóica ou a epicurista, ganhou “peso ritual” — em relação ao neopaganismo de Reis contamos com dificuldades semelhantes, pois não há uma sistematização teológica daquilo que é disperso na sua obra.

¹⁹ Uma primeira observação é forçosa: a forma como Reis chega ao seu “politeísmo” aponta num sentido que é algo artificial, e não experiencial — se muitos exemplos temos de religiões que são politeístas e caminharam para o monismo ou teísmo (a passagem das tradições védicas para escolas teístas como o shivaísmo, ou a passagem do próprio mundo pagão para o cristianismo), raros exemplos há de um percurso inverso — pelo menos, que nos seja conhecido —, ou seja, de uma concepção monoteísta da divindade para um politeísmo ou animismo. Tanto é assim que autores como Sir John Lubbock ou E. B. Tyler começaram a ver a religião como um processo natural de evolução, simulando neste domínio as teses de Darwin, embora contemporaneamente já poucos estudiosos encarem o fenómeno religioso desta forma.

²⁰ “Nada mais, nem mais alto nem mais puro / Porque para tudo havia deuses, menos tu.” (vv. 11-12).

politeísta). Talvez seja mais útil avançar para a última estrofe: do ponto de vista doutrinal, estes versos são particularmente importantes²¹: a multiplicidade da realidade, e não a sua unidade, pode resultar em algo que o poeta predica como “verdade”. Se o poema versa um tema teológico ou cristológico (se Cristo é o Deus ou um deus), conclui com uma afirmação acerca de uma “verdade” teológica: o conhecimento ou sentimento religioso só pode ser pleno se se admitir a diversidade dos dias, a multiplicidade dos fenómenos. Caso contrário, seremos meros “idólatras exclusivos”. Mais uma vez, Reis afasta-se de um paganismo clássico – como era o de Horácio –, colocando o “seu” paganismo em esferas de reflexão que pouco dizem respeito à religiosidade clássica: a noção de “verdade”, ou de “crença” (“Em ti como nos outros creio deuses mais velhos”, v. 2), era algo estranha à vivência religiosa romana ou grega.

Mas talvez mais útil do que procurar classificar o neopaganismo ricardiano em termos de politeísmo ou monoteísmo/monismo é reflectir sobre os atributos do divino e as relações que ele tece com os humanos. A questão que se coloca é a seguinte: qual é a natureza destes deuses? Primeiro que tudo, porquê “deuses”, no plural²²? Porquê “deuses” e não “Deus”? Se, por absurdo, colocássemos no singular todas as referências a deuses, ficaríamos com uma teologia radicalmente diferente? Pensemos em versos como “Quero dos deuses só que me não lembrem” (172, p. 247, v. 1). Se Reis escrevesse “Quero de Deus só que me não lembre”, teria esta mudança implicações a nível teológico ou hermenêutico?

Para responder a esta pergunta, ou melhor dito, provocação, consideremos exactamente qual é a natureza destes “deuses”. Sabemos que, em Reis, a sua verdadeira natureza é empiricamente invisível, ele próprio o afirma em 127 (p. 198): nenhum ser humano “vê o deus que conhece” (v. 3). Chegamos, porém, ao seu conhecimento por intermédio de

²¹ “Cura tu, idólatra exclusivo de Cristo, que a vida / É múltipla e todos os dias são diferentes dos outros / E só sendo múltiplos como eles / Staremos com a verdade e sós” (vv. 13-16). A expressão “idólatra exclusivo de Cristo” traduz poeticamente uma ideia de força da prosa ricardiana, que já tivemos oportunidade de explorar (Falcão 2014: 304-305): o Cristianismo degenerou num Cristismo, e a idolatria dos gentios que era criticada pela instituição católica transformou-se numa falsa adoração de Cristo.

²² Quanto aos nomes dos deuses, Reis recorre ao panteão greco-romano, deuses como Júpiter, Neptuno, Saturno, Apolo. Os escritores historicamente pagãos, como Horácio, porém, encaram estas divindades como entes divinos mas também mitológicos, que estabelecem uma relação individual com o homem, seja ela admitida como verdadeira, seja reflexo de um mero exercício literário, seja como legitimação ritual. Todos estes usos poderão estar contidos num simples testemunho pagão: é à deusa Vénus, por exemplo, que Horácio sacrifica para obter a sua benevolência (cf., e.g., ode I.19). Em Reis, os deuses não têm propriedade mitológica a não ser o seu nome, e os seus nomes próprios são vagamente indefinidos, com a excepção talvez de Apolo e Pã, dois deuses com “ecos” na própria concepção da poesia, como aliás é visível em Horácio: aquilo a que poderíamos chamar o “poetismo”, a crença na poesia como mediador religioso.

uma “visão perturbada” (27, p. 81, v. 2), apreensível apenas numa brisa que “se ouve na brisa” (127, p. 198, v. 3). A sua relação connosco é feita numa mútua incompreensão (“E eles não nos percebem”, 27, p. 81, v. 8): estamos para os deuses assim como os animais estão para nós, que também não nos entendem. Não há, portanto, uma relação directa dos deuses com o homem²³.

Mas então qual é o mediador da relação do homem com os deuses? Há em Reis um ideal de pureza divina, revivida num paganismo idealizado, de “deuses puramente deuses” (167, p. 242, v. 8), e por serem puros revelam-se no mundo humano e natural²⁴. A questão da revelação é aliás central na poética ricardiana: os deuses mostram-se em vislumbres, nomeadamente na beleza do mundo (ode 29, p. 83), e o homem deve plasmar a sua atitude seráfica mesmo perante a destruição dessa exacta beleza. Sentir sem sentir, pensar sem pensar parecem ser um dos atributos principais dos deuses: o momento em que o pensamento se esvai e a identidade do homem se funde com o universo, são deuses primitivos precisamente porque “também nada sabem” (153, p. 224, v. 9); os deuses são o espelho do todo, e simultaneamente do nada por que o homem anela (ode 117, p. 188). Esta ideia, que nos lembra a questão de *atman* e *Brahman* nas religiões indianas, é particularmente central na curta ode 128 (p. 199), onde se afirma que há dentro de um homem uma centelha divina: como Reis se interroga, “Porque não haverá de mim um deus?” (v. 2). É um deus – um *daimon*, se utilizarmos esta nomenclatura pagã de que Reis nunca faz recurso – que anima o homem por uma questão fenomenológica: “porque eu sinto” (v. 4)²⁵. Isto faz-se perante a diversidade do divino, porque há deuses “Dos campos, das flores, / Das searas” (25, p. 78, vv. 8-9)²⁶. A partir destes poemas ficamos também a conhecer a multiplicidade dos deuses e o porquê da sua diversidade. Esta doutrina, a que poderíamos talvez apelidar de “animismo” ou “panteísmo”, vê nos elementos naturais manifestações da própria natureza divina, para a qual o homem deve estar alerta se quiser ter uma experiência mais próxima do divino, assumindo-se que Cristo já não pode ser o mediador desta relação²⁷.

²³ A ode 2 (p. 44) é clara: os deuses estão “Cheios de eternidade / E desprezo por nós” (vv. 18-19).

²⁴ “Os meus deuses tranquilos e imediatos / Que não moram no Incerto / Mas nos campos e rios” (21, p. 72, vv. 14-16).

²⁵ Esta ideia é reiterada na ode 25 (p. 78), em que o sujeito poético suplica “que um deus existisse / de mim” (vv. 11-12), ou na ode 156 (p. 227), em que se fala de “um deus só de ele homem” (v. 4).

²⁶ Ou porque “em cada fonte / Uma deidade vela” (156, p. 227, vv. 1-2). O poema 17 (p. 66) chega mesmo a afirmar que somos “deidades exiladas” (v. 3).

²⁷ A ode 28 (p. 82) acaba por também ter uma leitura nesse sentido, ao afirmar que não pertence à ciência, à razão humana conhecer o divino, mas senti-lo nas manifestações da natureza, tomando como exemplo as flores: “Mas adorar devemos / Seus vultos como às flores” (vv. 7-8), pois eles são tão reais como é real a natureza.

Mas este “animismo” é mais complexo do que se possa imaginar, porque o divino não se revela somente no mundo natural, mas também no sentimento humano: a ode 166 (p. 241) é peremptória – a alegria humana é um renascimento, é uma manifestação da graça divina. No momento da contemplação de um dia, de uma hora, de um só momento, estamos com o divino, somos “convivas lúcidos da sua calma” (160, p. 233, v. 9). Reis apresenta igualmente em algumas odes os seus deuses como omniscientes²⁸ e onnipotentes²⁹.

Quanto à questão do tempo, também central na problemática religiosa, sabemos que Reis concebe os seus deuses como imortais, embora coloque os seus deuses numa atmosfera algo nebulosa³⁰. A morte dos deuses e a sua submissão ao destino entrecruza-se com a própria mitologia da morte: há um princípio de mortalidade no universo e no próprio divino, e a morte de um deus é um símbolo de que até a imortalidade é condicionada por um princípio que está acima, um princípio simbolizado mitologicamente nas Parcas, uma ideia de uma força *daimoniaca* plural, emanada de um princípio absoluto e divino, um *Brahman* que assiste impassível ao destruir do indestrutível, à morte do imortal: por isso é que só uma experiência do nada poderá aproximar o homem do divino, porque só o nada traduz essa “experiência religiosa”. É por isso que somos inclinados a pensar a narrativa pagã sobre a morte como estrutural para entender a própria essência do divino nas odes de Reis.

²⁸“Nossa vontade e o nosso pensamento / São as mãos pelas quais outros nos guiam / Para onde eles querem / E nós não desejamos” (27, p. 81, vv. 9-12). Como já vimos, porém, a sua “ciência” é de um carácter particular, uma vez que, segundo Reis, os deuses não se pensam, e é isso que os torna divinos.

²⁹“Tirem-me os deuses / em seu arbítrio” (30, p. 85, vv. 1-2): são os deuses que dão ao homem o seu Fado (50, p. 118), embora também eles estejam sujeitos aos seus caprichos, ideia aliás já homérica que encontramos na ode 5 (p. 49): a vida vai para longe, para “ao pé do Fado, / Mais longe que os deuses” (vv. 7-8), tal como noutra poesia se lê “acima dos deuses o Destino / É calmo e inexorável” (17, p. 66, vv. 15-16).

³⁰Por um lado, afirma que a sua natureza é transitória, tal como a do homem: “Os deuses e os Messias que são deuses / Passam” (121, p. 192, vv. 1-2). Numa outra ode chega-se mesmo ao ponto de chorar a sua morte (167, p. 242), embora se admita que se o fulgor antigo de Vénus ou Apolo se desvaneceu, a sua existência decorre da própria existência do ser humano (vv. 13-14). Sabemos, igualmente, que o neopaganismo de Reis considera que os deuses têm também uma idade (“velhos deuses”, 166, p. 241, v. 1), embora num poema como a ode 36 (p. 99) Reis afirme a imortalidade dos deuses, não por acaso no mesmo poema que faz uma das suas mais fortes “maldições” contra os que seguem Cristo. Aqui, talvez possamos aproximar uma vez mais Reis da doutrina religiosa de matriz indiana, que não via qualquer problema na criação e na extinção de deuses: não é a imortalidade que os define, mas os seus atributos. O ciclo do tempo eterno é predicado, isso sim, por *Brahman*, que criou os deuses a partir de um sacrifício.

4. Da dimensão ética à experiencial

Estudada a questão doutrinal, que sistematizaremos na conclusão deste texto, passemos à dimensão ética³¹. A haver uma “ética religiosa” em Reis, esta assumirá não só a questão mitológica – o tema da morte, fundamentalmente – mas também a doutrinal, a própria natureza do divino. A ética que transparece da obra de Reis é de matriz fundamentalmente clássica, horaciana até, em que convivem elementos do estoicismo e do epicurismo. Em Horácio, porém, a questão religiosa tem pouco ou nada a ver com a questão ética ou moral³², enquanto em Reis podemos observar algo diverso: há um claro convite a que a ética humana siga o exemplo do divino. É por imitação do comportamento divino, tal como revelado, ou melhor, vislumbrado pelo homem, que o ser humano deve pautar a sua existência. É a insciência que nos faz próximos do divino³³, mas é também esta ataraxia de quem não ama nem odeia, do homem “despido / De afectos” (117, p. 188, vv. 5-6) que permite ser igual aos Deuses, que permite ter tudo, precisamente porque quer pouco. É a “beleza antiga” do divino que inspira o homem a procurar a calma, a tranquilidade, a restituir “o antigo / Sentimento da vida” (23, p. 75, vv. 7-8).

Podemos, pois, afirmar que a questão ética ricardiana é colocada numa esfera religiosa: a capacidade humana para a tranquilidade é um processo mimético³⁴. A beleza do mundo é divina, e é ela quem deve inspirar o homem. Esta sobriedade humana, portanto, não advém do conhecimento, da sabedoria, mas da contemplação, do sublime, da imitação (cf. ode 18, p. 68): estética e ética fundem-se precisamente na concepção ricardiana de

³¹ Quanto à dimensão social, ela não é tão central na poética de Reis quando comparada com a sua prosa, o grande espaço para a reflexão sobre a instituição religiosa, em que o paganismo se assume fundamentalmente como um movimento de reacção contra o Cristismo e o catolicismo. Encontramos ecos desta posição em algumas odes que abordam Cristo, embora não com a veemência e assertividade que caracterizam aquilo a que poderíamos chamar o “proselitismo” de Reis, focando-se mais em temas propriamente doutrinários ou cristológicos (a natureza de Cristo e a relação que o paganismo tece com ele) do que em termos sociológicos, pois não encontramos qualquer passagem em que se teça considerações sobre a instituição católica; quanto a uma instituição pagã, já aqui vimos que neste projecto ficcionado de Reis não há espaço para o ritual, e por inerência a comunidade de eventuais “crentes” nunca se poderia reunir numa instituição física. O máximo que podemos ter é uma comunidade espiritual, embora Reis reitere ao longo da sua prosa que só houve um “verdadeiro pagão”: Alberto Caeiro.

³² O que se prende com o próprio espaço religioso em que Horácio se insere, onde o comportamento humano não parece resultar de reflexões propriamente doutrinárias ou teológicas.

³³ “Por isso não pensemos / E deixemo-nos crer / Na inteira liberdade / Que é a ilusão que agora / Nos torna iguais dos deuses” (19, p. 69, vv. 23-27).

³⁴ “Como quem vê um Deus e nunca ousa / Amá-lo mais que como a um Deus se ama / Diante da beleza / Façamo-nos sóbrios” (24, p. 76, vv. 13-16).

divindade, pois a beleza é imortal como os deuses (cf. ode 24, p. 76), e subtede-se que o único caminho humano para a tranquilidade é precisamente por intermédio do transcendente, o que revela, não há como o negar, uma atitude vincadamente religiosa³⁵.

Este aspecto leva-nos à última das categorias de que Ninian Smart nos fala, a dimensão experiencial³⁶. Não há dúvida de que há poemas em que o sujeito poético descreve uma experiência religiosa, vivida no contexto de um neopaganismo. Para que tenhamos um critério mais rigoroso, optemos principalmente por aqueles poemas narrados na primeira pessoa do singular que relatam uma experiência que se pode argumentar que seja “religiosa”; embora outros poemas pudessem ser analisados sob este prisma, são estes os que mais validamente podemos aduzir neste particular³⁷.

Atentemos num poema como a ode 25 (p. 78), que nos permite entrecruzar as três dimensões religiosas mais evidentes em Reis, mitológica, doutrinal e experiencial. Naturalmente Ceres aqui é uma referência mitologicamente vaga, mas ainda assim exprime uma narrativa pagã de manifestação do divino no mundo natural, que tem uma tradução a nível doutrinal: o anoitecer revela a beleza do mundo, e essa revelação transcendente provoca uma emoção no homem que contempla o acontecimento. Uma reacção que é religiosa: “Sinto-me tão grande / Nesta hora solene / E vã” (vv. 4-6). O sentimento é de tal forma forte que tem uma consequência: depois de afirmar a pluralidade do divino na natureza (vv. 7-9), o sujeito poético exprime um desejo — descobrir-se divino, encontrar aquilo que Reis define como “um deus de mim”. E é esse o cerne da experiência religiosa ricardiana: mediante o divino experimentar a beleza do mundo, mimetizando a calma e a própria experiência religiosa divina, que não se opera pelo pensamento, mas pelo existir, pelo ser e simultaneamente pela experiência do vazio, do nada: “A quem deuses concedem / Nada, tem liberdade” (172, p. 247, vv. 7-8).

³⁵ Não é claro, porém, que toda a ética ricardiana tenha uma implicação religiosa: em muitos poemas o tom exortativo horaciano não traduz nenhuma verdade ditada pela contemplação do divino, mas parece decorrer da própria experiência humana, muito embora em Reis essa experiência seja muitas vezes um reflexo do divino.

³⁶ Como define Smart (1971: 23), “what religions mean in personal experience, and how they have been moulded by such experience”. Neste domínio, teremos de necessariamente estar alerta para as dificuldades de uma tal tarefa; tal como aponta Ninian Smart, um estudo a este nível parte de um testemunho daquele que teve determinada experiência religiosa, tenha-o feito por escrito ou oralmente. Em Ricardo Reis, a esta dificuldade acresce uma outra: a da heteronímia e a questão ficcional a que nos aludimos no início.

³⁷ Sublinhemos igualmente o facto de, dada a natureza muitas vezes exortativa e doutrinal das odes de Reis, se fazer amiúde recurso à primeira pessoa do plural do conjuntivo exortativo e à segunda pessoa do singular, normalmente um “tu” que, apesar de feminino, tem um recipiente bastante generalizante e pouco individual; este expediente não nos permite argumentar com precisão que determinada ode é um potencial relato de uma experiência religiosa, embora neste *corpus* haja claramente traços de uma “experiencialidade”.

É, pois, explícita esta relação íntima entre si e a divindade, tal como se manifesta no poema 128 (p. 199): porque o sujeito é capaz de sentir (“porque eu sinto”, v. 4), então experimenta no seu íntimo esta relação transcendente (“É em mim que o deus anima”, v. 4), que lhe permite ver o mundo de forma diferente, iluminada: “O mundo externo claramente vejo – / Coisas, homens, sem alma” (vv. 5-6). No poema 11 (p. 57) é de novo a beleza do mundo, reflexo do divino, que convida o sujeito a uma experiência do espiritual – o consolo advém “só por pensar nos deuses” (v. 6), e o sol que aquece o sujeito é um sol antigo, aquele que aquecia o Pártenon e a Acrópole (v. 9)³⁸. Também podemos dizer que em algumas odes transparece que Reis sente o divino também por uma mediação de fé; como afirma no poema 180 (p. 261), “Deus a mim não só foi dado / Que [...] um saber que há deuses...” (vv. 9-12). Este saber ou reconhecer os deuses como veículo para uma verdade religiosa, o que no fundo se traduz numa linguagem da revelação, tal como já afirmado, opera-se neste poema quase como uma afirmação de fé, que, também como já argumentámos noutros contextos, era de todos os elementos religiosos de Reis aquele que menos tem do paganismo histórico, e mais de neopagão³⁹.

Podemos ler também o poema 153 (p. 224) como um relato de uma experiência religiosa: “Amo o haver tudo e a mim” (v. 6) é um verso que, no contexto do paganismo ricardiano, tem uma leitura religiosa, e não por acaso o poema acaba por invocar “os primitivos deuses” na última estrofe (v. 8). O sentir não mediado pelo pensamento, que é um dom dos deuses, é a causa imediata de um sentimento predicado como “amor”, que noutras odes terá o nome de “pureza” ou “beleza”: esse sentimento é maior do que a ciência (“Por amar, mais que ser”, v. 5), e é-o uma vez mais por imitação dos deuses, “Que, também, nada sabem” (v. 9).

5. Uma conclusão

Vemos, pois, como o elemento religioso pode ser estudado em Reis a partir de uma metodologia própria, baseando-se numa visão dimensional daquilo a que o próprio autor chama de “paganismo” ou “neopaganismo”. Todas estas dimensões se entrecruzam, e é na ênfase numa ou noutra que podemos também concluir certos aspectos em relação ao temperamento do próprio Reis, pelo menos como Fernando Pessoa

³⁸ Naturalmente, este poema tem também algum pendor doutrinal, pois oferece Epicuro como modelo a seguir, particularmente ao nível da sua relação com os deuses: segundo Reis o filósofo grego tinha “para os deuses uma atitude também de deus” (v. 14), o que se traduz, no universo ético do heterónimo, por ser “Serenos e vendo a vida / À distância a que está” (vv. 15-16), uma vez mais mimetizando a relação que o divino estabelece com a realidade.

³⁹ Tal como afirma Reis na sua prosa, “creio que o paganismo representa a mais verdadeira e a mais útil das fés; creio mesmo que não representa uma fé, mas uma visão intelectual da verdade” (Reis 2007: 160-161).

o concebia⁴⁰. Focando-nos no domínio narrativo, o mito pagão tem duas funções principais do ponto de vista do neopaganismo: 1) um prático, ter nomes próprios para algo que na sua essência é indefinido, e é tanto plural como unitário: a natureza dos deuses é fundamentalmente a natureza divina; 2) oferecer exemplos de que o homem está condicionado na sua mortalidade, e até certas manifestações do divino estão sujeitas ao devir do aniquilamento, simbolizado nas Parcas e na mitologia pagã da morte.

Se alguns exemplos há de odes em que existe inegavelmente uma dimensão experiencial da religião, a verdade é que grande parte das odes de Reis é doutrinária: descreve uma relação do homem com o divino não só intelectual, mas também gnóstica ou teosófica, e embora neste capítulo muito tenha ainda ficado por estudar, podemos sistematizar talvez aquilo que fomos concluindo acerca da natureza destes “deuses”, do ponto de vista doutrinal: 1) os deuses são entidades abstractas, invisíveis, sem contacto nem interesse no ser humano, e sem um ritual que se possa oferecer como mediador; 2) os deuses têm nomes romanos e gregos, mas sublimados numa não-mitologia. Do ponto de vista teológico seria talvez melhor falar numa “essência plural e divina do mundo”, num “divino”, formas preferíveis ao plural “deuses”; 3) este “divino” manifesta-se e revela-se na pluralidade do mundo, e daí falarmos no plural “deuses”; 4) o divino define-se pelo seu grau de pureza, a sua ontologia é absoluta, isto é, não é mediada pelo pensamento: o divino pensa sem pensar, existe sem existir; 5) todo o ser humano é capaz de percepção do divino, pois ele revela-se na própria natureza humana e no mundo natural; há, portanto, elementos divinos no humano; 6) o divino é eterno, embora a sua eternidade esteja condicionada pela vivência humana da sua eternidade, e como o homem é mortal, talvez por isso não consiga abarcar na sua plenitude o que é o divino: se os deuses também morrem, é porque o homem também morre. A natureza divina, porém, permanece eterna. Esta é, pelo menos, a nossa interpretação dos textos que aqui aduzimos.

Pelo que afirmámos, vemos então no neopaganismo não exactamente um “politeísmo”, mas mais precisamente um “monismo”. Em termos doutrinários, parece-nos evidente que o paganismo de Reis está manifestamente longe daquele “paganismo” ou “religiosidade”

⁴⁰ Por exemplo, a sublimação de uma ritualidade neste neopaganismo tem uma consequência ao nível doutrinal: as odes exprimem uma relação do homem com o divino que não é mediada pelo ritual, pelo gesto repetido de significado hierofânico. Usando a linguagem de Mircea Eliade, as hierofanias descritas pelo poeta são fundamentalmente as manifestações daquilo que é divino na natureza e no homem, a beleza e a pureza dos fenómenos, quando vistas em si, não pensadas, não reflectidas, em algo a que poderíamos chamar uma “experiência do vazio”.

tal como podemos ler na *persona* literária do seu confesso e celebrado modelo literário, Horácio. Tudo o que aqui é dito não está assim tão longe de uma teologia abraâmica, mas parece-nos evidente a proximidade da especulação filosófica dos *Upanisades*; se esta proximidade é propositada ou não, não estamos em condições de verificar, nem é o objecto deste trabalho⁴¹.

Referências Bibliográficas

Belayche, Nicole (2011). “Religious Actors in Daily Life”. In *A Companion to Roman Religion*, ed. Jörg Rüpke. Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 275-291.

Belchior, Maria de Lourdes (1990). “Deus e Deuses na Poesia de Fernando Pessoa e Heterónimos”. In *Actas [do] IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos: Secção Brasileira*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 147-157.

Falcão, Pedro Braga (2012). “Horácio Revisitado: o Silêncio e a Música de Ricardo Reis”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 179-196.

— (2014). “A Prosa de Ricardo Reis: uma Religiosidade Pagã ou um Culto Fingido?”. In *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa*, coord. Paula Morão e Cristina Pimentel. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 301-312.

Markham, Ian (2006). “Theology”. In *The Blackwell Companion to the Study of Religion*, ed. Robert A. Segal. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 193-210.

Reis, Ricardo (2003). *Prosa*, ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim.

— (2007). *Poesia*, ed. Manuela Parreira da Silva. 2.^a ed., Lisboa: Assírio e Alvim.

Smart, Ninian (1971). *The Religious Experience of Mankind*. London: Fontana.

⁴¹ Segundo estes textos sagrados hindus existe um ser supremo, absoluto impessoal, para além de atributos, origem e suporte de todo o universo visível. O *Brahman* é o eterno princípio que estava antes dos deuses e da origem do universo: um princípio único, fundamento elementar, sendo os múltiplos seres redutíveis em última instância a essa unidade. O que Reis faz — não explícita, mas implicitamente — em relação ao paganismo clássico é algo que os próprios *Upanisades* fizeram, sublimar todos os *devas* num único princípio transcendente. Esta ideia, porém, não é doutrinalmente sistematizada, pois, não nos esqueçamos, as odes de Reis são forçosamente odes, e não páginas de reflexão teológica. Por outro lado, esta aproximação à filosofia oriental não obriga a ler o neopaganismo ricardiano longe da esfera clássica; pelo contrário, podemos até especular que Ricardo Reis acaba por representar aquele que seria o provável percurso da religião grega e romana, caso o Cristianismo não se tivesse tornado prevalecente na Europa. Nesta perspectiva, a intuição poética de Ricardo Reis, expurgada das referências ao “Cristismo”, oferece-nos uma ficção também sobre o que seria uma outra história do Ocidente, em que inevitavelmente as especulações filosóficas de Platão, de Aristóteles, epicuristas e estoicas teriam tomado a força de um ritual e de uma mitologia quem sabe sublimadas por uma rigorosa teologia e ética religiosas, que acabaria por se sedimentar numa instituição social e material visível. Esta é, como dissemos, uma pura especulação, não comprovável.

O Espírito Bárbaro Cristão e o Demónio Ciceroniano: Aspectos do São Jerónimo de Teixeira de Pascoaes

António Cândido Franco*

As duas primeiras biografias de Teixeira de Pascoaes, *São Paulo* (1934) e *São Jerónimo e a Trovada* (1936), revisitam no mesmo contínuo verbal o mundo romano no tempo do império e do nascimento e primeiro desenvolvimento do fenómeno cristão. A estas duas vidas juntar-se-á na década seguinte uma terceira, *Santo Agostinho* (1945), que participa da mesma sucessão e do mesmo quadro, tornando-se assim o fecho duma involuntária trilogia situada entre os séculos I e V.

É desvantajoso abordar cada uma destas biografias sem conhecimento prévio das restantes e sem interacção entre todas elas. Apesar da relativa autonomia de cada uma, as diferenças progressivas que entre elas se vão interpondo ao longo de mais duma década contribuem de forma decisiva para a formação do seu sentido geral, que é assim progressivo. Um tal sentido dificilmente se encontra em estado isolado, sendo a primeira, de 1934, a biografia que mais se ressentia da insuficiência, posto que nela se encontram já em embrião muitos dos segmentos futuros.

Pela singularidade e identidade dos processos de enunciação, pela relativa unidade temporal e espacial a que se referem, com um único grande momento civilizacional, a Antiguidade Clássica e o seu declínio, os três livros podem assim ser encarados como

* Universidade de Évora, Instituto de História Contemporânea (CEHFCi-UÉ) | acvcf@uevora.pt

capítulos ou partes duma única obra centrada na complexa relação do mundo romano maduro e tardio com o cristianismo e com três das suas figuras representativas.

O livro de 1934 assiste à primeira consolidação do império, no século I, do governo de Tibério ao de Nero, e no mesmo pé ao nascimento do cristianismo com o itinerário de Paulo de Tarso. Mundo clássico e cristianismo são encarados em irreduzível antagonismo; por um lado as iniquidades fáceis dos imperadores romanos (Tibério, Cláudio, Calígula e Nero), registadas desde Suetónio, por outro, a inspiração e o fulgor do pregador solitário. Todas as simpatias do narrador do livro se inclinam para este em desfavor daqueles; o mundo clássico, tal como ele se encontra no momento do nascimento do cristianismo, merece-lhe o maior repúdio.

A identificação do narrador ao seu biografado é tão forte e a dicotomia que ele estabelece com o império tão vincada que o livro, dada a simpatia manifesta do narrador, pode deixar transparecer um tópico *anti-clássico*. Um tal lugar não passou despercebido a Thomas Mann, que leu a biografia em 1942 na tradução alemã de Albert Vigoleis Thelen a partir dessa aversão.

A aversão anti-clássica do livro pode também passar por *anti-moderna*. A tecnologia e a ciência actuais são tidas como o desenvolvimento do espírito clássico, do mesmo modo que a civilização contemporânea de Pascoaes, “americana” como ele lhe chama nas páginas finais, pela febre consumista, é encarada como o prosseguimento do neronismo do século I. Talvez resida nesta crítica dum “presente” que não perdeu ainda pertinência, antes ganhou maior actualidade, o superior interesse deste livro de Pascoaes.

Mas se a delapidação de recursos e o produtivismo desenfreado são a continuação no presente do neronismo, entendendo por este o sistema do mundo romano nas primeiras décadas do império, a poesia, por contraste com a ciência, revive e alarga para o narrador o ímpeto criador que outrora inspirou a figura de Paulo. O narrador cala-se quanto às Igrejas que hoje se reclamam do apóstolo, que parecem assim afastadas de qualquer continuidade com o que nele lhe interessa. A biografia de Paulo de 1934 é o retrato dum poeta criador, com uma espiritualidade fulgurante mas pessoal, e não o pedestal dum homem à procura de institucionalizar uma religião nova num território adverso. É esta a primeira heterodoxia do livro, a partir da qual se geram as restantes, todas elas centradas em apartes do narrador.

O livro de 1936, escrito no rescaldo do anterior, na mesma linha de interesses e recorrendo à mesma forma narrativa, a biografia, e às mesmas estratégias de enunciação, essencialmente centradas no discurso indirecto, salta do século I para o século IV e da figura de Paulo de Tarso para a de Jerónimo da Dalmácia. A figura do autor da *Vulgata*, como já sucedera com o autor das *Epístolas aos Coríntios*, apaixona o narrador; este mostra uma proximidade sem quebra com a sua personagem, à imagem do que acontecera na sua relação com Paulo. Sob esse aspecto a continuidade entre os dois livros é total.

Não obstante, a relação do narrador com o mundo romano é distinta nas duas biografias. As diferenças entre os séculos I e IV são significativas; o mundo romano, apesar da permanência do império e da continuação do seu centro de poder, Roma, não é mais o mesmo. O espaço romano viveu os três primeiros séculos da nossa era com altos e baixos, sujeito a partir desde muito cedo a uma pressão militar nas fronteiras de grande desgaste. O momento final da expansão aconteceu na primeira metade do século II, no tempo dos Antoninos. O século III, com o saque de Éfeso pelos Godos (263), foi um tempo de funda instabilidade, enquanto o início do século IV, com Constantino, ensaiou um sobressalto e uma inovação com a ligação definitiva da esfera imperial ao cristianismo. A história evoluiu o bastante ao longo de três séculos, e com ela os vários protagonistas em confronto, para fazer com que a única grande impossibilidade dos dois primeiros séculos, a institucionalização do cristianismo como religião oficial e exclusiva do império, se tornasse cada vez mais a realidade inquestionável do século IV.

Caso o tópico anti-clássico do livro de 1934 fosse de facto um lugar inamovível do narrador de Pascoaes, a evolução dos factos mentais e políticos e o fenómeno da cristianização do império no século IV mereceriam a sua inteira adesão e aplauso. Era isso que se esperava duma hagiografia alinhada com o sentido geral do cristianismo. Não é porém o que sucede. O narrador manterá desta vez, contra as expectativas, uma posição de distanciamento crítico em relação ao cristianismo, mostrando uma aproximação ao espírito clássico. O repúdio da civilização clássica, o tópico do anti-classicismo, se é que efectivamente existiu antes, entra em colapso definitivo no livro de 1936.

De resto, este rasgão, que muito enriquece o trabalho biográfico de Pascoaes, não é assim tão surpreendente se equacionarmos os excursos aforísticos do livro anterior, os tais apartes do narrador. Leia-se este passo, decerto inesperado numa biografia dedicada a um apóstolo (1984: 211): “A acção dos ateus é mais fecunda no campo religioso, que a dos crentes. É uma acção de hostilidade criadora; e a crença dos crentes representa

um acordo estéril e pacífico”. Já aqui se encontra uma linha disruptiva, que atravessa aliás de forma subtil todo o livro de 1934 ao construir uma personagem que é um “poeta” visionário e não um voluntarioso estratega duma religião em luta declarada com o império. Foi isso de resto que fez com que Miguel de Unamuno se tornasse um leitor incondicionalmente entusiasta do livro.

Vale a pena regressar no livro de 1936 à questão das relações do narrador com o clássico e o cristão. Não obstante a forte proximidade que o narrador tem com a sua personagem, por aí em afinidade estreita com o tipo de relação que mantém com o seu primeiro biografado, aquilo que lhe interessa no autor da *Vulgata* é distinto daquilo que o atrai em Paulo de Tarso. Neste é o poeta e o pecador (homicida de Estevão) que o exaltam, enquanto em Jerónimo é o ser intervalar, sem espaço exterior, o homem dividido entre duas culturas, que o cativa.

Jerónimo é acusado no mesmo passo por pagãos e por cristãos. Os primeiros, pelos círculos que frequenta, pelas amizades que contrai, invectivam-no de cristão, ao passo que os segundos, pela formação, pelo estilo que mostra e pelo apego à oratória de Cícero, acusam-no de pagão. É esta ambivalência que magnetiza o narrador pascoaesiano e é ainda ela que lhe serve de argamassa para erigir a figura do seu biografado. Cito (1992: 41): “A questão não é ser ou não ser; é ser e não ser. Eis o drama e o íntimo duelo de Jerónimo: Cícero e Cristo, o Não e o Sim”.

Este dilema entre Cristo e Cícero é que aproxima com simpatia a figura de Jerónimo. Se o narrador o adoptou para biografado foi por força desta divisão. Caso ele fosse apenas de Cristo, a figura já não lhe mereceria o mesmo interesse nem justificaria qualquer biografia. O que o toca é o ciceronianismo. Cito (1992: 55): “Mas tu, Jerónimo, se não amasses Cícero, depois de Cristo, não andarias no meu pensamento comovido”. O narrador tem consciência da sua heresia mas aproveita-a a seu favor num rasgo de humor. Cícero é, na perspectiva do segundo concílio de Constantinopla e do que se lhe seguiu, um “demónio”, o *demónio ciceroniano*, mas para o narrador de Pascoaes é “o demónio que faz o santo” (1992: 55). Logo, Cícero é o que mais importa.

A empatia pela cultura do mundo clássico é acompanhada por uma crítica ao cristianismo triunfante; é o estado do cristianismo no tempo de Teodósio (379-395), o de Jerónimo, que justifica a simpatia do narrador pelo mundo clássico. O segundo concílio de Constantinopla em 381 – Jerónimo tem 33 anos – converte o cristianismo ortodoxo em religião oficial do mundo romano e advoga a substituição da estrutura cultural do helenismo pagão pela nova religião.

Inicia-se então a destruição oficial do paganismo, com a demolição dos templos e das escolas de Filosofia, a confiscação dos seus bens que revertem a favor das igrejas cristãs, o homicídio dos representantes mais em evidência do antigo politeísmo e a imolação pelo fogo de livros e manuscritos de autores antigos. Destruições como a do templo de Serápis em Alexandria em 391, a que se seguiu pouco depois a proibição das leituras pagãs em todo o mundo romano, e a do templo de Artemisa em Éfeso em 406 são exemplos deste violento processo geral de desmantelamento das estruturas anteriores que tem lugar, numa primeira vaga, até 410. Talvez nada como ele tenha contribuído para o parto do que virá a ser chamado “Idade Média”. No mesmo período a Gália e a Península Ibérica são ocupadas por tribos germânicas, e os Visigodos de Alarico ocupam e saqueiam Roma.

Ora, o narrador de Pascoaes toma uma distância muito crítica em relação a este processo de substituição, que ele chama o *espírito bárbaro cristão*. Os exemplos mais em evidência nos seus comentários – Santo Elói, São Cesário de Arles, Santo Isidoro de Sevilha e São Gregório Magno – são posteriores ao período aqui em jogo, mas são todos eles a herança imediata, a consequência sem hiato, duas ou três gerações depois, do fanatismo que levou à desarticulação dos templos e das escolas de Filosofia no tempo de Jerónimo.

Leia-se este passo, que nos permite encarar de frente o ponto de vista do narrador sobre a situação do cristianismo entre o final do século IV e o século VI (1992: 54):

o ódio à cultura clássica manifesta-se brutalmente. É o advento do espírito bárbaro cristão. Homens toscos, criados longe da Itália, rejeitavam as formas da arte e da beleza. São Cesário de Arles viu, em sonhos, um dragão roer-lhe o braço, que ele apoiava sobre um livro clássico. Era o dragão do mau gosto, adormecido na cabeça do santo e acordado durante o sono do mesmo. [...] Santo Elói, mais terrível ainda, chama poetas celerados a Homero e Vergílio [...]. E declarava nulas as obras dos gentios.

É por força deste “espírito bárbaro cristão” que o narrador enaltece com inabalável entusiasmo o “demônio ciceroniano” que assiste Jerónimo. É ele que o torna uma exceção numa época de intolerância e fanatismo e é ele que justifica por inteiro a biografia. O narrador do livro mostra um entendimento da cultura cristã e do mundo antigo em continuidade, não em alternativa. Cito (1992: 102): “De Cristo e de Cícero! Porque não? Cícero nasceu antes de Cristo. Mas a responsabilidade deste facto não pertence ao grande orador romano. [...] Jesus, antes de entrar no mundo, bateu a várias portas. Aquelas pancadas

ouvem-se ainda em alguns períodos de Platão e em certos versos de Vergílio”. Eis então a sua adesão sem quebra ao drama hieronimita, dividido entre Cristo e Cícero.

A heterodoxia do livro vai, porém, mais longe. Desde a biografia de 34 que a disposição do narrador para a aceitação do ateísmo, consequência moderna do espírito clássico, é conhecida – o que nos obriga a suavizar e a problematizar o carácter “anti-moderno” que antes lhe encontrámos. Ora, se no livro dedicado ao autor da *Vulgata* o mundo clássico tem o papel privilegiado que se acaba de perceber, natural se torna que, com mais razão, a simpatia pelo ateísmo volte a estar presente nas suas linhas. Cito (1992: 80): “Deus prefere os que sofrem por ele, aos que acreditam nele, e certos ateus a certos crentes”. E ainda (1992: 42): “Deus não odeia os heréticos, nem mesmo os ateus. Mas não ama os que fingem acreditar, por interesse ou egoísta comodidade, em obediência a um infeliz preceito de Pascal”.

Percebe-se que um narrador com estas características e com um tal grau de inconformismo ante a ortodoxia religiosa se avizinha mais, ao menos do ponto de vista oficial, da hagiomaquia, como negação da vida dos santos, que da hagiografia, como mera apologética deles.

É isso que dez anos depois ficará assente com a publicação de *Santo Agostinho*, em que se defende o maniqueu pecador e se renega o doutor da Igreja, além de se formular uma nova forma de ateísmo, de tipo religioso, a partir da *ateidade* de Deus. Por isso esse livro, que o autor elegia no final da vida como o mais significativo de todos os que escrevera, e muitos foram, abre com uma declaração de guerra – “nasci para flagelar os Santos” – e fecha com uma confissão niilista, que chega para arrumar este livro entre os mais importantes que se escreveram na Europa do pós-guerra – “este livro [...] escrevi-o para os ateus inconformáveis”.

Referências Bibliográficas

Bibliografia Activa

Pascoaes, Teixeira de (1934). *São Paulo*. Porto: Livraria Tavares Martins; 2.^a ed., Lisboa: Ática, 1959; 3.^a ed., Lisboa: Assírio e Alvim, 1984; 4.^a ed., *idem*, 2002 [trad. espanhola, 1935; trad. holandesa, quatro edições (1937, 1939, 1943, 1949); trad. alemã, três edições (1938, 1939, 1943); trad. húngara, 1943].

— (1936). *São Jerónimo e a Trovoada*. Porto: Lello e Irmão; 2.^a ed., Lisboa: Assírio e Alvim, 1992 [trad. holandesa, 1939; trad. alemã, duas edições (1941, 1942)].

— (1945). *Santo Agostinho*. Porto: Civilização; 2.^a ed., Lisboa: Assírio e Alvim, 1995.

Bibliografia Passiva

Caeiro, Olívio (1990). *Albert Vigoleis Thelen no solar de Pascoaes*. Porto: Brasília Editora [v. pp. 38-40: recepção de leitura da tradução alemã do *São Paulo* por Thomas Mann].

Coelho, Jacinto do Prado (1951). "As biografias de Pascoaes: um modo de revelação". *Diário de Notícias*, 8-7-1951, página "Artes & Letras", ano XV, n.º 857.

— (1972). "Pascoaes: do Verso à Prosa". Introdução, *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes*, vol. VII. Lisboa: Bertrand.

Feijó, António (2015). *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda [v. cap. IV dedicado ao "sistema gnóstico" de Pascoaes, que reformula o texto introdutório do autor à reedição de *São Jerônimo e a Trovada* (1992)].

Thelen, Albert Vigoleis (1953). *Die Insel des zweiten Gesichts*. Düsseldorf: Eugen Diedrichs Verlag.

— (1997). *Cartas a Teixeira de Pascoaes (1935-1952)*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Unamuno, Miguel de (1934a). "San Pablo y Abre España". *Ahora*, 25-5-1934 [serviu de prefácio à trad. espanhola de *São Paulo*].

— (1934b). "Cartas al Amigo. XIII. A Teixeira de Pascoaes, Português Ibérico". *Ahora*, 5-6-1934.

Ecos de *Dáfnis e Cloe* em *A Via Sinuosa* de Aquilino Ribeiro

Cristina Abranches Guerreiro*

A 19 de Julho de 1957, numa entrevista radiofónica, convidado por Igrejas Caeiro a identificar, na sua vasta produção literária, a obra sobre a qual recaía a sua preferência, Aquilino Ribeiro não parece ter hesitado em eleger *A Via Sinuosa* (Neto 2009: 96), o seu primeiro romance (publicado em 1918), dedicado à memória de seu pai, João Francisco Ribeiro.

Recordando, em 1955, em *Abóboras no Telhado (Polémica e Crítica)*, o dealbar da sua carreira, o autor alude ao “estado de graça” em que decorreu a composição desse primeiro romance (cinco anos depois da sua obra de estreia – o livro de contos *Jardim das Tormentas*, editado em 1913):

À parte o primeiro capítulo que, representando como que os caboucos do edifício, me deu um certo trabalho, e fundi e refundi até encontrar o tom que convinha à harmonia do alçado, compus este romance quase em estado de graça. [...] O *Jardim das Tormentas* fora [...] uma espécie de rapsódia executada por um amador. [...] Toda a experiência que tinha da vida [...] permanecia intacta e ebuliente. A questão para mim, como para todo o escritor que começa, era saber extrair dela o que tinha de singular e precioso.

* Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Clássicos | cguerreiro@fl.ul.pt

Cada homem é um mundo. Por isso mesmo, cada homem que se sabe contar é um livro nunca igual a outro livro. [...]

Na *Via Sinuosa* entreguei-me a essa tarefa com lisura e denodo. Além de sincero comigo, quis dar um lugar ao sol a seres e coisas, que se associavam, com maior ou menos extensibilidade, ao facto de eu existir. [...]

A *Via Sinuosa* era já o estudo ou memória romanceada dum conspecto mais amplo sobre o meio em que me achava, com os seus fenómenos especiais. Nítido ou viciado, era questão de lente. De resto, nunca pretendi que fosse do melhor cristal, mas, sim, assestada com a certeza de isenção e exactitude. (Ribeiro 1955: 29-32)

O registo autobiográfico da narrativa – em que o protagonista, Libório Barradas, conta, na primeira pessoa, a história da sua atribulada adolescência –, em consonância com as afinidades entre a vida do autor e da personagem principal, sublinha a impressão de que o escritor se terá inspirado na matriz autobiográfica. Tal como o seu criador, também Libório se preparou para o acesso ao seminário num colégio de Lamego; predestinados, por vontade familiar, à carreira eclesiástica, ambos foram expulsos do seminário (embora em diferentes circunstâncias).

Tais afinidades terão levado alguns leitores a reconhecer a imagem de Aquilino no herói do seu primeiro romance. Refere o autor que o pároco da freguesia a que pertencia o Convento de S. Francisco lhe reclamara os livros que, no primeiro capítulo de *A Via Sinuosa*, numa manhã de Sábado de Quaresma, Libório mutilara e roubara da biblioteca do Convento, em busca das gravuras que prometera oferecer à sua amada Celidónia:

Certos capítulos da *Via Sinuosa* e ainda das *Lápides Partidas* vieram, soletrados por almas pias, a causar-me engulhos imprevistos. [...] O velho convento da Ordem Terceira, que utilizei como pano de fundo nos dois romances acima referidos, possuía uma pequena livraria como todos os claustros. [...]

Pois aqui há anos recebi uma carta do pároco da freguesia que, geograficamente, parece superintender no património espiritual do convento, convidando-me, embora com mesurado intono, a devolver as espécies descritas na *Via Sinuosa* e *Lápides Partidas*. [...] E esta? Se digo nos meus livros [...] que assassinei, que roubei, havendo, admitamos, fantasiado um enredo autopsicológico, cavalheiros com semelhante mentalidade metiam-me na cadeia e eram capazes de me enforcar, se ainda houvesse patíbulo. (Ribeiro 1955: 58-59, 65-66)

Sob o título “Solilóquio autobiográfico literário” (Mendes 1960: 55-87), admitindo o natural reflexo de um artista nas suas criações, Aquilino refuta, porém, a identificação com a personagem Libório Barradas:

A minha vida literária oscila [...] entre o espiritual e a realidade [...].

Enfim, a minha obra sou eu próprio. Mas as personagens a que procurei dar vida não são desdobramentos de mim mesmo. Frequentemente são apenas remates lógicos das personagens que cada um traz em gérmen na maneira de ser e de pensar, mas somente em gérmen. E estes gérmens desenvolvem-se nos romances, com a amplitude que permite a transposição. [...] Viram-me na pele do herói de [...] *A Via Sinuosa e Lápides Partidas*. Não é nada disto. A identificação tem limites. (Mendes 1960: 60-61)

À luz destas palavras, como indícios de uma das principais fontes do romancista para a construção da personagem principal d’ *A Via Sinuosa*, parecem ganhar relevo duas breves referências que na obra figuram a um romance grego do século II da nossa era – *Dáfnis e Cloe*, de Longo¹.

Tal como Dáfnis, o protagonista do romance de Aquilino apaixona-se por uma jovem camponesa. Na narrativa de Longo, a heroína chama-se Cloe – personificação do substantivo comum *χλόη* (rebento verde, verdura, vegetal, erva) usada como epíteto de Deméter (protectora das sementeiras), com o sentido de “a verdejante”. À semelhança de Cloe, o antropónimo feminino Celidónia evoca igualmente a flora campestre: o substantivo comum “celidónia” designa uma planta papaverácea também conhecida por erva-andorinha.

No dealbar da adolescência, Celidónia é a primeira paixão de Libório. A sua beleza povoa a mente, as orações e os sonhos do jovem enamorado², que anseia pela sua presença³. Visita-a em sua casa, passa serões sentado ao seu lado, sentindo-se acolhido pela família da amada como futuro genro⁴. Tal como no romance de Longo, é casto e verdadeiro, assente na fidelidade, o amor que une os dois jovens adolescentes⁵.

¹ Aquilino Ribeiro (1918), cap. XIII, pp. 286-287; cap. XIV, pp. 307-308.

² *Idem, ibidem*, cap. V, pp. 119-120, 127; cap. XI, pp. 245-256.

³ *Idem, ibidem*, cap. II, p. 47.

⁴ *Idem, ibidem*, cap. XI, pp. 239, 241-242, 245-247.

⁵ *Idem, ibidem*, cap. XI, pp. 248-249, 251; cap. XIV, pp. 300-301.

À semelhança de Dáfnis, são várias as etapas por que Libório passa na aprendizagem da linguagem física do amor. Bem diferente do casto sentimento que nutre por Celidónia é o desejo por Estefânia Malafaia, que o abala desde o momento em que inadvertidamente a contempla desnuda – numa noite em que a fidalga se vê obrigada a pernoitar em casa da família do jovem, e a mãe deste a instala, sem prévio aviso, no quarto que o filho costuma ocupar⁶. Inquieto o deixa também a imagem sensual de uma boeira que na margem do rio se refresca⁷. Inábeis e infrutíferos se revelam os primeiros avanços que a sua masculinidade esboça sobre a rústica Maria Folecha⁸. Na ociosidade de uma vida desbaratada na caça e no lazer, sempre que a vigilância da mãe o impede de visitar Celidónia, entrega-se ao prazer do jogo nas terras vizinhas⁹. Assim conhece Ana Potebórneo, sua “prazenteira mestra de amor”¹⁰, equivalente à personagem feminina Licénio do romance de Longo.

Ao aperceber-se das mudanças da puberdade no corpo de Celidónia, Libório sonha beijá-la¹¹, mas (à semelhança de Dáfnis) a iniciação nos mistérios de Eros não altera o casto amor que por ela sente: “Uma luxúria impetuosa, insatisfeita, estuava em meu ser até esparrinhar sobre Celidónia, a minha coelhinha loira. Mas a reserva dilatada em que medrara este amor continha-me. Celidónia ficava Celidónia”¹².

Ao contrário, porém, do romance grego, esta história de amor não terá um final feliz. Embora não consiga esquecer a sua primeira paixão, Libório não é capaz de resistir aos encantos de D. Estefânia Malafaia¹³, uma dama da cidade, de elevado nível social, sedutora, culta e bem vestida. Esposa de um deputado, é ela quem intercede a favor de Libório, para o libertar do cárcere, na sequência do desacato de uma manifestação anti-clerical em que o jovem participara. Quando este a procura, para lhe agradecer, a sua beleza cativa a fidalga, que lhe elogia a simpatia, o porte, o louro dos cabelos¹⁴, traços que mais tarde a levarão a sugerir ao marido que o admita ao

⁶ *Idem, ibidem*, cap. II, pp. 60-61.

⁷ *Idem, ibidem*, cap. X, pp. 220-221.

⁸ *Idem, ibidem*, cap. X, pp. 230-232.

⁹ *Idem, ibidem*, cap. XI, pp. 256-257.

¹⁰ *Idem, ibidem*, cap. XI, pp. 258-259.

¹¹ *Idem, ibidem*, cap. III, pp. 91-92.

¹² *Idem, ibidem*, cap. XI, p. 259; cf. cap. X, p. 223.

¹³ *Idem, ibidem*, cap. XIV, pp. 305-306.

¹⁴ *Idem, ibidem*, cap. VIII, pp. 180-181, 190-191.

seu serviço¹⁵. Sem que o rapaz (inexperiente no amor) disso claramente se apercebea¹⁶, D. Estefânia assedia-o, pois, como refere, é preciso desejar com firmeza o que se almeja: “a vontade é a potência dispenseira dos milagres”¹⁷.

Sem deixar de admitir o desejo que sente pela fidalga, Libório reconhece que é Celidónia quem o seu coração ama¹⁸. Quando Miguel de Malafaia o contrata como catalogador da sua biblioteca, o jovem é advertido das artes de sedução da fidalga: o padre Ambrósio, seu mestre, e a mãe de Celidónia aconselham-no a ser prudente; Celidónia chora, receosa¹⁹.

Ao entrar pela primeira vez na biblioteca de Miguel de Malafaia, Libório observa as personagens representadas nos panos de rás que revestem uma das paredes da sala: no aparato de um luxuoso ambiente de corte, um rei obeso e calvo e uma rainha jovem e airoso, a quem um pajem loiro, sentado aos seus pés, beija a mão, na presença do soberano.

Na parede meã [...] panos de rás descreviam a gesta aparatosa da corte de Trebizonda. [...] Num jardim de emaranhados caramanchéis e florescências fabulosas, a corte descuidada jogando às escondidas. E era todo um odéon de amor, por entre as árvores e as relvas. Ao pé do rei, mole e zoupeiro, o pajem beijava a mão, dissimuladamente caída na sombra, da mui formosa e arvêloa rainha de Trebizonda. Abaixo desta tapeçaria uma enorme veladora, no estilo de Beauvais, convidava aos devaneios doces do espírito. E parecia aquele recanto, na grave mansão dos livros, feito para dama em penteador de rendas, perna cruzada e chapim à dependura da ponta do pé, ler a pastoral voluptuosa de um Longo.²⁰

Na economia da narrativa, a écfase da cena de amor da tapeçaria funciona como prolepse da relação sentimental que o jovem manterá com a fidalga. No penúltimo capítulo, numa manhã de Primavera, o par troca beijos num cenário bucólico. Em analepse, são apresentadas as circunstâncias do início do envolvimento amoroso.

¹⁵ *Idem, ibidem*, cap. XIII, p. 290.

¹⁶ *Idem, ibidem*, cap. XIV, p. 307.

¹⁷ *Idem, ibidem*, cap. XIV, p. 330.

¹⁸ *Idem, ibidem*, cap. VIII, p. 179; cap. X, p. 223.

¹⁹ *Idem, ibidem*, cap. XIII, pp. 299, 303.

²⁰ *Idem, ibidem*, cap. XIII, pp. 286-287.

Menos de dois meses que levava ao serviço dos Malafaia, e já o meu trabalho corria com ordem e aviamento. [...] Nas primeiras semanas, todas as manhãs, Domingos, o lacaio, ajeitava o escadote contra as estantes e [...] despejava sobre o tapete os séculos veneráveis. [...] Domingos tinha para comigo a *morgue* proverbial do criado de casa rica por todos os que se lhe figuram abaixo do amo. No dia em que, na doce molície da veladora, D. Estefânia e eu, lendo Dáfnis e Cloe, imitámos o lance dos namorados de Trebizonda dos panos de rás, tirei de sua sobrançeria uma irónica vaidade. Meu amor revia-se em tudo, mesmo na alma de um lacaio.²¹

O ambiente da biblioteca é propício à paixão – o conforto da veladora, a cena representada na tapeçaria, os livros com histórias de célebres amantes (como Adão e Eva, ou Dido e Eneias²²): “Nos panos de rás, a corte amoruda e descuidosa de Trebizonda incitava-me a amar. E eu amava apaixonadamente. Amava Estefânia, e era dela que recebia a grande ternura com que folheava os velhos e esquecidos autores”²³.

Para se tornar mais grato aos olhos de D. Estefânia, Libório procura conservar e ajudar a decifrar os livros que ela aprecia²⁴, com o mesmo empenho e motivação com que outrora, numa manhã de Sábado de Quaresma, em prol da atenção de Celidónia, mutilara as obras guardadas na biblioteca do Convento de S. Francisco, em busca das gravuras que lhe prometera oferecer²⁵.

À loucura do amor proibido²⁶, seguir-se-á, porém, a dor²⁷. Os ciúmes de Estefânia, ao pretender a exclusividade do amor de Libório, levam-no a renunciar à paixão por Celidónia: “Chorando, confessei-lhe o pecado do meu primeiro amor. E, como ovelhinha branca imolada às iras celestes, assim o foi Celidónia à aplacação da minha deusa. Reneguei e renegando me aliviava”²⁸.

Mas não consegue evitar os remorsos que o assaltam, quando a fidalga insiste em conhecer a jovem camponesa²⁹. O contraste entre ambas inspira-lhe um curioso sentimento de orgulho:

²¹ *Idem, ibidem*, cap. XIV, pp. 307-308.

²² *Idem, ibidem*, cap. XIV, pp. 305, 325.

²³ *Idem, ibidem*, cap. XIV, p. 310.

²⁴ *Idem, ibidem*, cap. XIV, p. 310.

²⁵ *Idem, ibidem*, cap. I, pp. 17-26.

²⁶ *Idem, ibidem*, cap. XIV, pp. 315-317.

²⁷ *Idem, ibidem*, cap. XIV, pp. 318-319.

²⁸ *Idem, ibidem*, cap. XIV, p. 325.

²⁹ *Idem, ibidem*, cap. XIV, pp. 325-328.

E, tendo-as ali face a face, não me pude tolher de comparar: mulher uma de enlouquecer, porque sua carne era harpa de inefáveis melodias, e seu espírito inquieto e misterioso como o fogo e como o mar; formosa senhora outra de alma de tão puro quilate que nunca se forjara cofre de amor em metal mais raro. E senti orgulho, à vista de Estefânia, por ter amado Celidônia e por ela ser amado, um orgulho maior que a vaidade de me lembrar, diante de Celidônia, que Estefânia se deitava no meu leito.³⁰

Enfraquecida pelo ciúme da adúltera, a sua relação com Libório chega ao fim, quando o marido enganado descobre a traição de que foi vítima. Libório está só: à candura de um idílico amor adolescente, puro e são como a natureza do campo que o albergava, sobrepusera a aparente grandeza de um amor adúltero no fausto de um palacete à luz da dissimulação que a gente da cidade aprendeu a cultivar. Como o seu velho mestre lamenta, foi a cidade (“esta cidadezinha das nossas províncias, tão dissolvente em seu parasitismo”³¹) que fez fracassar a sua obra educativa, “realizada na calma e no amor”. Atormentado e só, Libório corta definitivamente as amarras que o prendem à terra que o viu crescer: apenas lhe resta partir para um destino incerto, sem rumo, sem saber para onde correrá a sua via sinuosa.

No final do romance, num *post scriptum* dirigido ao leitor, o autor promete a sequência das aventuras de Libório Barradas:

É possível que certas figuras deste livro voltem a público em dois trabalhos que estou alinhavando: LÁPIDES PARTIDAS, ou a subversão, com uma realeza valedudinária, dos valores antigos, e SOB O PENDÃO BÁRBARO, ou o estudo da Grande Guerra no aspecto português. É possível, dizia, que voltem ao tablado, pois que hoje em dia não há labor especulativo que possa subsistir por si só, e apenas curiosidade ou predestinação explicam a supervivência das letras portuguesas neste século tão utilitário. [...] E aqui está, Gracioso Leitor, justificada a dúvida em seguir o passo, entre outros, a este Libório Barradas, Homem do seu Tempo, que larguei, na sua revolta de adolescente, à primeira volta do caminho.

Em 1945, a história de Libório prossegue em *Lápides Partidas*: depois de retomar por uns tempos a relação com a fidalga, volta para a serra e reencontra Celidônia, para de novo partir, no último capítulo da narrativa. Dez anos mais tarde, Aquilino alude às circunstâncias que protelam a última aba do tríptico:

³⁰ *Idem, ibidem*, cap. XIV, p. 329.

³¹ *Idem, ibidem*, cap. XV, p. 356.

A *Via Sinuosa* é a primeira aba dum tríptico. Anos andados, compus o centro: *Lápides Partidas*. Falta a última tábua: *Sob o Pendão Bárbaro*. [...] Como se justifica na carreira de um escritor, que não deu tréguas à pena, procrastinação tão anómala? Um homem não existe por si, mas no polipeiro social. Um homem, que exorbita da mediocridade ambiente, passa a ser vítima dessa mediocridade por ilaqueação. Nunca mais é senhor dos seus movimentos. A sua vontade é condicionada. [...] Em nenhuma actividade se é mais prisioneiro do leitor, do livreiro, da bicha de sete cabeças que é o público, [...] do que na carreira das letras. [...] Assim fui levado a diferir a apresentação do *Sob o Pendão Bárbaro*, que é a meta no trânsito dum homem do meu tempo, segundo as vicissitudes sociais e as reacções da sua psique sempre inconformada e comum. (Ribeiro 1955: 38)

Dependente do editor e do público, o romancista deixaria inacabada a trilogia iniciada com *A Via Sinuosa* – uma obra que só por intercessão de João de Barros (que gozava de grande ascendente na Livraria Aillaud e Bertrand) lhe fora possível publicar. Contrariando as expectativas do editor, que não lhe augurara público, em menos de um ano foram duas as edições do primeiro romance de Aquilino (Ribeiro 1955: 39, 42, 45). Consciente da repercussão desse livro, aclamado como “um marco miliário na evolução das letras pátrias” (Ribeiro 1955: 36), o autor atribui-lhe um lugar cimeiro na sua criação literária: “É mesmo provável que, se eu não tivesse publicado mais nada que a *Via Sinuosa*, o meu nome, que corre ao alto de cerca de cinquenta obras, seria igualmente famoso” (Ribeiro 1955: 37).

Referências Bibliográficas

- Longus (1989). *Daphnis and Chloe*, trad. Georg Thornley, rev. J. M. Edmonds. London: William Heinemann.
- Mendes, Manuel (1960). *Aquilino Ribeiro*. Lisboa: Arcádia.
- Neto, Paulo (2009). “Urgueiras, tojeiras e linhos. O impulso dos sentidos”. In *Aquilino Ribeiro*, coord. António Manuel Ferreira e Paulo Neto. Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 85-110.
- Ribeiro, Aquilino (1918). *A Via Sinuosa*. Lisboa: Livrarias Aillaud & Bertrand.
- (1955). *Abóboras no Telhado (Polémica e Crítica)*. Lisboa: Livraria Bertrand.

Safo na Grécia, Faustino no Brasil: a solidão da noite alta

Marina Pelluci Duarte Mortoza*

O objetivo primeiro deste trabalho é discutir a possível influência da poetisa grega Safo em um poema da obra do poeta brasileiro Mário Faustino, a partir da semelhança temática entre esse poema e alguns dos fragmentos da grega. O título do poema em questão é um verso transliterado de um dos poemas de Safo, em uma referência clara e inegável a remanescentes da obra da lésbia. O questionamento desse trabalho é bastante simples: terá Mário lido Safo diretamente, ou o terá feito por meio de algum outro poeta que admirava? E ainda, se leu Safo diretamente, teria sido ele capaz de lê-la em seu grego lésbio original, ou teria ele lido traduções em outras línguas?

É inoportuno o fato do desconhecimento, por parte desta autora, da história do acesso à obra sáfica no Brasil na primeira metade do século XX, quando Mário estava em sua formação escolar e profissional. Complementando a mencionada ignorância, faz-se necessário dizer, ainda, que esta autora desconhece também qual era a situação do acesso à poesia grega pelos habitantes tanto de Teresina quanto de Belém, pela mesma época. Afinal, Safo não é tão difundida quanto Homero, apesar de ser uma poetisa renomada, e o acesso à lírica grega sempre foi algo complicado no Brasil. Contribui ainda para a dificuldade de se fazer essa discussão o fato de a obra de Safo nos ter chegado apenas em fragmentos, muitos deles impossíveis de serem compreendidos, por não apresentarem um contexto.

* Universidade Federal de Minas Gerais | mpelluci@gmail.com

O presente estudo integra um movimento em desenvolvimento na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que procura analisar a influência dos autores clássicos na literatura brasileira, observando o modo como esses autores fazem uso do material legado pelos antigos. O principal objetivo dessa investigação é verificar a existência, ou a ausência, de um padrão nessas apropriações. Ao que tudo indica, os brasileiros preferem não seguir modelos nesse resgate, utilizando-se a seu bel-prazer das referências clássicas a seu dispor, e de seu modo próprio e diferenciado, numa procura incessante de livrarem-se dos grilhões coloniais que ainda nos prendem, de certa forma, à Europa e seus modelos. Essa forma de reutilização dos clássicos pelos brasileiros foi denominada “apropriação cultural” pelos investigadores, e pressupõe um uso dos clássicos que parece avacalhado e sem método, mas que se revela refinado justamente por não ser explícito, e que gerou momentos ricos de lirismo em obras variadas da produção literária nacional.

A teoria da “apropriação cultural” foi forjada a partir de uma mescla das teorias de Walter Benjamin sobre tradução e de Julie Sanders sobre adaptação e apropriação¹. Essa situação cultural da literatura no Brasil pode ser ilustrada pelas palavras do próprio Mário, que iniciou discussões a respeito do uso do material antigo pelos autores brasileiros em uma época em que recepção ainda não era uma discussão em voga. Falava-se apenas em fazer algo novo, diferente, para quebrar com os tais padrões europeus, e criar uma identidade literária própria, brasileira, mistura de europeu, africano e indígena. Afinal, era opinião do próprio Mário Faustino que a poesia brasileira, até meados da década de 50 do século XX, e com raríssimas e honrosas exceções, tinha-se revelado uma mera imitação dos modelos em vigor na Europa, apresentados pelos autores brasileiros um pouco diluídos, para evitar a associação inevitável a padrões já saturados no Velho Continente². O objetivo de Faustino em suas análises era basicamente fomentar uma poesia que fosse nova, cria brasileira, mas que, ainda assim, explorasse, da maneira como bem entendesse, o fantástico material literário antigo a seu dispor. Ele passou, então, a analisar a produção literária no Brasil como uma espécie de máquina raios-x, afirmando que ela oferecia “sinais de reelaboração de material antigo, embreado na nova realidade”³. Mário marcou, desse modo, a função cultural inovadora e revolucionária desse caldeirão de influências a que chamamos Literatura Brasileira.

¹ Cf. Gomes (2015), Castello Branco (2008) e Sanders (2006).

² Cf. Boaventura (2002: 29).

³ Cf. Boaventura (2002: 30), Chaves (2004: 231, 245, 310) e Bender (2008: 14, 24).

Portanto, sem olvidar os modelos europeus com que muito se aprendeu, mas com vistas à teoria da “apropriação cultural”, que permitiu, e permite, aos autores brasileiros uma flexibilidade literária inusitada na história da reutilização dos temas clássicos pela Contemporaneidade, e que libertou, e liberta, as produções literárias brasileiras desses mesmos modelos iniciais, este estudo analisará o encontro da poesia do brasileiro Mário Faustino, de Teresina, capital do estado nordestino do Piauí, e da grega Safo, de Mitilene, cidade maior da ilha de Lesbos.

Mário e Safo, com a possibilidade de um Pound no meio

Mário Faustino nasceu em Teresina, capital do Piauí, no nordeste do Brasil, em 1930, mas realizou a maior parte de seus estudos em Belém, capital do estado do Pará, no norte do país. Manteve uma bem sucedida carreira jornalística, trabalhando em importantes jornais paraenses, como *A Província do Pará* e *Folha do Norte*, e também no renomado *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro. Sua atividade lhe permitiu escrever crônicas, críticas de filmes, fazer traduções de obras originais em inglês e em francês, e redigir editoriais. Passou, além disso, dois períodos estudando fora do País, ao ser agraciado com bolsas de estudos nos Estados Unidos e na Europa.

Sua atividade no SDJB (*Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*), em que desenvolveu a página que nomeou de *Poesia-Experiência*, lhe rendeu inúmeros amigos e admiradores, e desafetos também. Era nessa página que Mário aprimorava e apresentava sua crítica literária, poesia dos outros (nunca publicou seus próprios versos no SDJB), e muitos debates em torno da realidade e da situação literária em que se encontrava o Brasil. Nessa seção ele criticava, ensinava e discutia poesia internacional e brasileira, de autores consagrados e novos, e também incluía obras de crítica literária, tanto nacionais quanto internacionais⁴. Sua opinião era a de que a poesia brasileira andava decadente, sem rigor, e era necessário muito trabalho para reavivá-la. Toda a página e suas subdivisões eram guiadas pelo mesmo fio condutor: o interesse pela poesia, que, para ele, era a expressão cultural que mantinha “a vitalidade da língua, portanto do pensamento, portanto da Nação”⁵. Associado ao interesse pela poesia, Faustino adotou o mote “make it new” de Ezra Pound como o norteador de todo o seu pensamento poético-crítico, e com essa base seguiu em suas criações, lições e críticas, como ele mesmo disse a Benedito

⁴ Cf. Bender (2008: 13).

⁵ Cf. Boaventura (2002: 35).

Nunes em uma carta: “Creio que a principal obrigação da poesia, em nossa época, é renovar, nesse sentido, a linguagem, de modo a permitir, semanticamente, uma revisão do pensamento ocidental”⁶. Dada a considerável esfera de influência do *Jornal do Brasil* nos meios intelectuais do país por essa época, o pensamento poético-literário de Mário Faustino serviu como uma espécie de base teórica para boa parte da geração literária brasileira dos anos 50.

Mário foi ainda funcionário do Departamento de Informação da ONU em Nova Iorque. Ao regressar ao Brasil, foi nomeado editor-chefe da *Tribuna da Imprensa*, jornal comprado pelo *JB*. Trabalhava com uma equipe de renome, com jornalistas do porte de Millôr Fernandes e Paulo Francis. Contudo, permaneceu nesse cargo por um curto período de tempo, pois, por publicar importantes e pesadas denúncias sobre corrupção na imprensa do país, a *Tribuna da Imprensa* foi fechada, e o *JB* o nomeou correspondente em Nova Iorque, para onde ele se mudou com felicidade, pois teria mais tempo de exercer sua atividade favorita, a de poeta, no país norte-americano, onde não seria tão requisitado quanto em seu país de origem. Morreu precocemente em 1962, aos 32 anos de idade, em um acidente aéreo.

A obra de Mário é restrita: ele publicou seu único livro de poemas, *O homem e sua hora*, em 1955, e todo o restante de seus escritos só pode ser aglutinado a partir das páginas do SDJB, de sua página *Poesia-Experiência*⁷. Há também cartas trocadas com seus amigos e editores, e sua produção jornalística anterior ao SDJB. A tradição brasileira de até então era realizar as discussões sobre literatura em cadernos especiais nos jornais pelo País: “Até os anos 60, os cadernos culturais foram palcos privilegiados das discussões mais importantes sobre literatura, particularmente o questionamento dos métodos tradicionais de abordar a arte literária”⁸. Assim, tanto a maior parte da crítica literária quanto da poesia de Mário só podem ser apreendidas a partir das páginas do SDJB. Compilações póstumas desses escritos foram organizadas por seus amigos e admiradores, o que legou à posteridade a obra desse literato brasileiro. Ao longo das páginas de sua *Poesia-Experiência*, pode-se notar que Mário não apenas apresentava os novos poetas, ou dava lições sobre o fazer poético aos iniciantes. Ele criava um diálogo incessante entre a nova poesia produzida tanto no Brasil quanto no resto do Ocidente e a poesia canônica, já mais antiga, mas nunca ultrapassada,

⁶ Cf. Nunes (2002: 55, 72), Bender (2008: 28, 31-32, 45, 53, 79, 89).

⁷ Cf. Nunes (2002: 57-58).

⁸ Cf. Boaventura (2002: 17).

como a produzida nos primórdios da sociedade ocidental pelos gregos e romanos. Assim, aos moldes de Ezra Pound e T. S. Eliot, poetas e críticos, Faustino fazia a intermediação entre a poesia de sua época e a de séculos anteriores, desde que fosse comprovada sua qualidade literária em sua visão⁹. Assim como Eliot, afirmava que era a capacidade demonstrada por um poeta de manipular e manejar a língua em que escrevia que definia sua qualidade.

Todavia, a grande influência literária de Mário Faustino foi Ezra Pound, que os estudiosos de sua vida e obra consideram como seu mestre por excelência, e a quem ele mesmo faz referência como tal, nas páginas de sua *Poesia-Experiência*¹⁰. Foi a obra de Pound que Mário estudou à exaustão e aplicou em seu pensamento poético, para construir toda uma teoria do fazer literário. Durante algum tempo, o lema de Ezra Pound, “repetir para aprender, criar para renovar”, foi parte integrante da página de Faustino no SDJB, além de uma coluna chamada “Personae”, homenagem ao norte-americano¹¹.

Muita da base teórica da crítica faustiniana é fundamentada no ensaio *Camões* e na obra *ABC da Literatura*, de Pound, com extrapolações e desenvolvimentos diversos. Mário utilizou a metodologia desse autor (seu processo era baseado na objetividade e em uma perspectiva comparatista da investigação literária, na discussão a partir de uma farta exemplificação e da tradução, a que chamou “critic by translation”¹²) nas avaliações dos poetas que analisava: observações rápidas e diretas, completadas por citações abundantes. Mário utilizou até mesmo a linguagem dos termos dessa investigação criada por Pound, sempre com as devidas referências a seu mentor intelectual. Contudo, todas essas noções e vocabulário foram se perdendo na medida em que o brasileiro ganhava mais experiência e criava seu método de ação investigativa, baseado em seus próprios critérios definidores da qualidade inegável de um poema: “criação de novos vocábulos; de novas relações sintáticas; de novas matrizes metafóricas; tentativa de renovação da frase musical dentro ou fora da tradição do idioma; capacidade evocativa”¹³. A influência de Pound no pensamento faustiniano foi tão atuante, que Faustino nutria até mesmo a ambição de escrever um poema como *The Cantos* de Pound, uma epopeia celebratória da poesia grega.

⁹ Cf. Boaventura (2002: 22).

¹⁰ Cf. Boaventura (2002: 18, 20-21, 26-27), Chaves (2004: 151, 231, 233) e Bender (2008).

¹¹ Cf. Chaves (2004: 231).

¹² Cf. Nunes (2002: 56), Chaves (2004: 233 e 234).

¹³ Cf. Boaventura (2002: 34).

Ezra Pound, poeta e crítico literário nascido nos Estados Unidos, escreveu, de 1915 a 1962, uma obra que chamou “livro-poema”, baseada na poesia grega, e que tinha a pretensão de ser um épico aos moldes de Homero e de Hesíodo. Esse livro, denominado pelo poeta *The Cantos*, é considerado por muitos críticos literários uma das melhores obras da literatura mundial, e por isso muitos críticos consideram Ezra Pound “o poeta” do século XX, o grande expoente literário mundial de toda uma geração. Exageros à parte, pelos comentários do próprio Mário, Pound é uma fonte de admiração e ensinamento constante para ele. Foi também baseada nos estudos de crítica literária desse mesmo autor que sua própria crítica se desenvolveu, apesar de conter elementos diversos e se aplicar à literatura brasileira. Assim como Pound, que exortava os poetas de seu país a observarem a forma do poema, a serem caprichosos com os detalhes técnicos, a manterem uma experimentação baseada com rigor nas técnicas e nas formas dos antigos, Mário o fazia com os poetas brasileiros, tanto novatos quanto renomados. É essa insistência na leitura e no estudo da poesia dos antigos, gregos e romanos, que Faustino supostamente herdou de Pound, e por isso pensa-se que Mário tenha adquirido suas leituras gregas por intermédio desse autor norte-americano, a quem muito dedicou tempo e estudo.

Safo, por sua vez, foi uma poetisa que viveu na ilha grega de Lesbos entre os séculos VII e VI a. C. Sua obra não sobreviveu intacta ao passar dos séculos, e seus versos apenas nos chegaram em citações de autores posteriores, como tragediógrafos da Grécia Clássica e gramáticos alexandrinos. São versos muito bem construídos em grego, no dialeto eólico da ilha de Lesbos, normalmente em um esquema rítmico de oito ou dez sílabas. As rimas variam, não estão concentradas apenas nas últimas sílabas dos versos, denominados estrofes sáficas. Relatos antigos de gramáticos e outros poetas mencionam que Safo teria sido muito prolífica, o que pode ser verificado pelo fato de que um erudito alexandrino teria compilado toda a sua poesia em nove livros, divididos de acordo com o metro dos versos. Assim, o livro primeiro, sozinho, teria abrigado 1320 versos, uma quantidade impressionante. Todavia, apenas uma dezena de fragmentos restaram desses livros, alguns em um estado tão deteriorado e esburacado, que mal podem ser lidos, quicá compreendidos. Sobre sua vida, há mais especulações que certezas. Aparentemente, e com base em seus próprios poemas e nos de alguns de seus conterrâneos e contemporâneos, Safo viveu em Mitilene, atual capital e cidade mais importante da ilha grega de Lesbos, uma das ilhas do nordeste do mar Egeu, desde a Antiguidade¹⁴.

¹⁴ Há inúmeras fontes que podem ser consultadas a respeito da vida de Safo, citamos apenas Campbell (2002: x-xiii) por uma questão de comodidade, uma vez que é dele a edição dos poemas de Safo que adotamos.

Safo menciona, em seus poemas, um ciclo de amigos para os quais cantava e dedicava suas poesias. Um epigrama da *Antologia Palatina* atribuído a Platão se refere a ela como a décima Musa:

Nove são as Musas, dizem alguns; que descuido!
Contemplem Safo de Lesbos, a décima.¹⁵

Muitas são as lendas sobre a vida de Safo e suas preferências, o que não vem ao caso neste estudo. Interessa aqui apontar a estória iniciada aparentemente pelo comediógrafo ateniense Menandro (c. 342/1-c. 290 a. C.), que disse que ela se matou, afogando-se, ao atirar-se de um penhasco na ilha da Leucádia, direto para o fundo do Mediterrâneo escuro, por ter seu amor rejeitado por um barqueiro de nome Fáon¹⁶. Mário claramente conhecia essa estória, pois escreveu um poema denominado “Balada”, “em memória de uma poeta suicida”, em que menciona claramente esse episódio, a começar pela dedicatória acima mencionada:

Jogou-se contra um mar de sofrimentos
Não para pôr-lhes fim, Hamlet, e sim,
Para afirmar-se além de seus tormentos
De monstros cegos contra um só delfim,
Frágil porém vidente, morto ao som
De vagas de verdade e de loucura.
Bateu-se delicado e fino, com
Tanta violência, mas tanta ternura!
Cruel foi teu triunfo, torpe mar.
Celebrara-te tanto, te adorava
Do fundo atroz à superfície, altar
De seus deuses solares – tanto amava
Teu dorso cavalgado de tortura!
Com que fervor enfim te penetrou
No mergulho fatal com que mostrou
Tanta violência, mas tanta ternura!¹⁷

¹⁵ *Antologia Palatina*, epigrama 9.506: Ἐννέα τὰς Μούσας φασὶν τινες· ὡς ὀλιγώρως / ἤνιδε καὶ Σαπφῶ Λεσβόθεν ἡ δέκατη. Texto grego retirado de Beckby (1965-1968) = TLG. Nossa tradução.

¹⁶ Menandro, fr. 258K.

¹⁷ Faustino (2002: 173-174).

Safo é a poeta suicida mais famosa da história da literatura mundial e, mesmo que esse episódio de sua vida tenha sido fabricado por um poeta seu conterrâneo muito posterior no tempo, ele passou à posteridade como parte das lendas acerca da misteriosa vida dessa artista grega, que marcou indelevelmente a poesia ocidental. O poema está repleto de referências à poesia grega, não apenas à suposta maneira da morte de Safo. Há uma menção ao episódio do ciclope e das aventuras de Odisseu da *Odisseia* de Homero (“De monstros cegos contra um só delfim / Frágil porém vidente, morto ao som / Das vagas de verdade e loucura”¹⁸). O poeta diz para o Hamlet de Shakespeare que é por isso que alguém deve se suicidar: não para se livrar do sofrimento, mas para se alçar à fama e se juntar aos “deuses solares”, Hélios e Apolo. O eu lírico faz ainda uma alusão delicada à sexualidade controversa de Safo, a que “penetrou” o mar com fervor ao pular. Penetrar é ação sexual masculina, e Safo, que deu origem às denominações “lésbica” e “sáfica”, para designar mulheres homossexuais, e ainda à palavra “safada”, para designar mulheres “sem-vergonha”, tem sido a corporificação da mulher masculina, que tem vontades de homem e que, portanto, como homem se porta. Tudo isso por causa de sua poesia, que faz alusões a amadas variadas. Contudo, poesia é poesia, palco da criação humana, e não pode ser tomada como relato histórico fidedigno. Assim, todos esses rumores acerca da vida dessa poetisa não podem ser comprovados e já foram há muito descartados pelos especialistas. Portanto, este estudo deixará as fofocas a respeito de Safo para depois.

A discussão em voga nesta parte do estudo perpassa a pertinência de Mário ter lido Safo diretamente, em alguma edição norte-americana ou europeia de seus fragmentos, ou não, tê-la lido indiretamente, por intermédio da obra de Ezra Pound¹⁹. Há ainda a possibilidade de ele ter lido o autor americano e, a partir de tais leituras, ter procurado contato direto com alguma das edições de Safo em língua inglesa ou francesa, em suas temporadas de estudos fora do Brasil. A pergunta que se imiscui aqui neste momento é: como Mário Faustino chegou a Safo de Lesbos? Parece ser pouco provável que ele tenha tomado conhecimento dos fragmentos da poetisa grega durante seus estudos no Brasil, nas décadas de 40 e 50, o que, contudo, não seria improvável, uma vez que o “curso

¹⁸ Chaves (2004: 61 e 69).

¹⁹ Edições dos fragmentos remanescentes da poesia de Safo existem desde o século III a. C., e a Modernidade conta com edições academicamente significativas, mas não exclusivas, como as de Bergk (1882), Willamowitz-Moellendorf (1913), Edmonds (1928), Diehl (1936), Lobel-Page (1955), Page (1955, 1962, 1968, 1974, 1975), Bowra (1961), Kirkwood (1974), Voigt (1971), West (1971) e Campbell (1967, 1982). Todas essas edições fazem revisões, ou menções, umas das outras.

clássico” brasileiro oferecia aulas de latim e de grego básico a seus alunos por essa época²⁰. Sabe-se que ele teve acesso aos autores estrangeiros em francês, num primeiro momento, e depois, como dominava completamente o inglês, fato de que se vangloriava, inclusive, os acessou nessa língua também²¹. Sabe-se ainda, por suas próprias palavras, que traduzia latim tendo à mão os originais e outras traduções, mas que para o grego, “língua da qual sabemos pouquíssimo, quase nada”, usava exclusivamente outras traduções, e não os originais²². Seria, todavia, necessário um trabalho de pesquisa sobre as edições de Safo no Brasil e sobre as listas de conteúdos estudados por Mário tanto na escola e nas universidades americanas e europeias, quanto dos livros retirados por ele nas bibliotecas às quais teve acesso nesses lugares, além da do conteúdo de sua biblioteca particular (Chaves relata exemplares da *Iliada*, da *Odisseia*, uma *Antologia Grega* e um exemplar das *Metamorfoses* de Ovídio), e das de seus amigos mais chegados, como a de Benedito Nunes, para que qualquer hipótese nesse sentido possa ser razoavelmente levantada²³.

Os poemas

Mário Faustino publicou seu único livro de poemas depois de ter voltado de sua primeira temporada de estudos nos Estados Unidos, em 1955. *O homem e sua hora* abriga a coleção de poemas do autor que ele, por pudor ou por modéstia, nunca publicou em suas sessões de poesia em nenhum dos jornais em que trabalhou. Como afirma Bender (2008: 92), Faustino sempre tratou do fazer poético em seus poemas, “contando, em seu tecido, com a presença constante do tempo mítico, suas personagens e símbolos”, em seu meio. A mitologia greco-romana é, portanto, matéria presente e atuante nos versos do “poeta da poesia”, como o chamava Benedito Nunes. Segundo Bender (2008: 93) ainda, o norte de Mário Faustino em sua poesia era a teoria de Eliot, de que o poeta tem a tarefa de “preservar a língua em que escreve, distendê-la e aperfeiçoá-la”, o que ela considera que o brasileiro fez com maestria. A pesquisadora afirma ainda que seu eu lírico

²⁰ Cf. art. 4.º do Capítulo II do Título I da *Lei Orgânica do Ensino Secundário*, Decreto-Lei N. 4244 de 9 de abril de 1942, que pode ser consultado no sítio eletrônico da Universidade Estadual de Campinas: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/fontes_escritas/5_Gov_Vargas/decreto-lei%204.244-1942%20reforma%20capanema-ensino%20secund%E1rio.htm

²¹ Chaves (2004: 105 e 118), Bender (2008: 29-30).

²² Chaves (2004: 235).

²³ Esses são dados de possível obtenção, mas mais pertinentes a uma monografia que a um artigo. Cf. Chaves (2004: 139-151) para verificar muitas das influências de Faustino (todo o cap. 3 da parte II); p. 195 para as obras na biblioteca pessoal de Faustino, e toda a parte III.

apresenta diversas vozes, todas guiadas por esse fio da reflexão sobre a poesia. Sua voz pode ser a de um herói, de um guerreiro, de um cantor medieval, ou pode mesmo assumir várias personagens em um só poema. Algumas vezes está angustiado pela ideia da morte, algumas vezes a abraça e a chama de amor; em outras representações está treloucado de amor, em outras, de dor (Bender 2008: 94-95).

No poema *Ego de mona kateudo*, o amor é de luz, mas está distante, e o apaixonado chora a ausência do ser amado. Seu título não poderia ilustrar mais a influência da cultura grega na poesia de Mário Faustino: transliterado para o português, o título é um verso inteiro que se supõe que seja da autoria de Safo, e que pertence a um pequeno fragmento encontrado na obra do gramático Heféstion²⁴. São apenas quatro versos evocando os sentimentos de uma pessoa enamorada, sozinha em sua cama:

a lua já mergulhou,
e as Plêiades; meias já
as noites, a hora passa,
eu, sozinha me deito²⁵

O verso “eu sozinha me deito” escreve-se, em grego, “égo de móna kateúdo” (ἐγὼ δὲ μόνα κατεύδω). Inegável, assim, que o brasileiro teve contato com a poesia de Safo, mesmo com fragmentos menores, como esse. O poema de Faustino mantém a mesma temática dos quatro versos *supra* citados: um apaixonado, sozinho após o cair da noite, reclama de sua solidão e da falta que sente de seu amor:

Ego de mona kateudo
Dor, dor de minha alma, é madrugada
E aportam-me lembranças de quem amo.
E dobram sonhos na mal-estrelada
Memória arfante donde alguém que chamo
Para outros braços cardiais me nega
Restos de rosa entre lençóis de olvido.
Ao longe ladra um coração na cega
Noite ambulante. E escuto-te o mugido,

²⁴ Heféstion teria vivido em Alexandria por volta do século II d. C.

²⁵ Campbell (2002: 171-172), fr. 168B (Voigt): *δέδυκε μὲν ἃ σελάννα / καὶ Πληϊάδες. μέσαι δὲ / νύκτες, παρὰ δ' ἔρκετ' ὥρα, / ἐγὼ δὲ μόνα κατεύδω*. Nossa tradução. As Plêiades são um grupo de estrelas que fazem parte da constelação do Touro. São também conhecidas como Aglomerado estelar M45, seu espectro é azul, e podem ser vistas dos dois hemisférios.

Oh vento que meu cérebro aleitaste,
 Tempo que meu destino ruminaste.
 Amor, amor, enquanto luzes, puro,
 Dormido e claro, eu velo em vasto escuro,
 Ouvindo as asas roucas de outro dia
 Cantar sem despertar minha alegria.²⁶

O autor brasileiro escolheu transliterar o verso final do original grego para a língua portuguesa e usá-lo como título, segundo Bender (2008: 95-96), “num exercício de valorização da tradição clássica, e num trabalho de aproveitamento intertextual de conteúdo e forma: não só de integração dos registros linguísticos ou temáticos, mas de profunda simbiose no padrão prosódico e na estrutura métrica”. Contudo, a estrutura dos poemas não é parecida: os versos sáficos têm oito sílabas, variando entre longas e breves; já o poema de Mário Faustino é composto de versos decassílabos, com um esquema de rimas inusitado para o formato normal de um soneto (ABAB / CDCD / EEEFGG) e sem o tradicional espaçamento entre as estrofes (que seria com os versos organizados em grupos de quatro/quatro, três/três). Bender cita Alípio Carvalho Neto, que insiste que as sílabas poéticas de Faustino são releituras das de Safo:

O elo entre Safo e Faustino consiste na estrutura silábica, isto é, mais exatamente a estrofe sáfica, três versos de métrica – U – – – U – U – U, um quarto, chamado adônico – UU –, [...]. Cada verso do soneto faustiniano possui uma métrica, espelhada na sáfica, que possui o seguinte esquema em quantidade de sílabas:

– U – – – U – U – U = métrica sáfica

Dor, dor de minha alma, é madrugada = métrica faustiniana²⁷

Portanto, apesar de Faustino rememorar as sílabas de Safo, é mesmo a temática que coincide mais fortemente entre os dois, e nesse quesito é que se pode fazer referência à apropriação cultural mencionada no início deste artigo: o tema tão caro à grega, as imagens que desenvolveu dentro desse tema serão aproveitadas e retrabalhadas pelo brasileiro em seu poema. E não apenas neste, mas em outros também, como no *Soneto* e no *Poema de amor*, cuja temática principal é a dor de um apaixonado abandonado e sua solidão noturna²⁸.

²⁶ Faustino (2002: 116).

²⁷ Neto (1997: 67-68) *apud* Bender (2008: 96).

²⁸ Faustino (2002: 202, 262).

Pode dizer-se, desse modo, que Mário leu o fragmento de Safo e se inspirou em sua poesia para escrever seu poema. Contudo, consideramos que o fragmento citado não foi a única fonte de inspiração do poeta brasileiro dentre os poemas restantes de Safo. Há dois outros fragmentos cuja temática pode ser encontrada no poema de Mário, os fragmentos 94 e 96 (Campbell):

[...] e honestamente eu queria estar morta. Ela estava me deixando com muitas lágrimas e disse isso: “Oh que falta de sorte tem sido a nossa, Safo; eu verdadeiramente estou te deixando contra a minha vontade”. Eu respondi a ela assim: “Vá e seja feliz e lembre-se de mim, pois você sabe como nós nos importamos com você. Se não, então eu quero lembrá-la disso [...] e dos bons tempos que tivemos. Você trançou muitas coroas de violetas e rosas e açafraão junto ao meu lado, e em volta de seu pescoço macio você colocou muitas guirlandas feitas de flores e [...] com muito perfume floral, feito para uma rainha, você se untou [...] e em camas macias [...] você satisfaria seu desejo pelo macio” [...] ²⁹

[...] Sardis [...] constantemente voltando os pensamentos dela nesta direção [...] (ela honrou) você como uma deusa para todos verem e se deliciou com sua música. Agora ela está em meio a mulheres lídias como a lua de dedos róseos após o pôr-do-sol, sobrepondo-se a todas as estrelas, e sua luz se espalha de modo igual tanto sobre o mar salgado quanto sobre os campos floridos; o orvalho é derramado, e as rosas, cerefólios e melilotos florescem. Constantemente enquanto ela vai e volta ela se lembra da gentil Attis e sem dúvida o coração dela se consume por causa de sua sorte [...] ir lá [...] isso [...] mente [...] muito [...] canta [...] ³⁰

A temática nos três fragmentos de Safo e no poema de Mário Faustino é a mesma: um apaixonado que teve seu amor levado para longe e que expressa seus sentimentos de solidão e saudade. A conexão com Safo é claramente estabelecida pelo título do poema de Faustino, e tanto a temática quanto as palavras utilizadas por Mário podem

²⁹ Campbell (2002: 116-119), fr. 94: τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω. / ἄ με ψισδομένα κατελίμπανεν / πόλλα καὶ τόδ' ἔειπέ [μοι. / 'ὦμ' ὡς δεῖνα πεπ[όνθ]αμεν, / Ψάπφ', ἧ μάν σ' ἀέκοισ' ἀπυλιμπάνω.' / τὰν δ' ἔγω τάδ' ἀμειβόμεν. / 'χαίροισ' ἔρχεο κάμεθεν / μέμναισ', οἷσθα γὰρ ὡς σε πεδήπομεν. / αἰ δὲ μή, ἀλλὰ σ' ἔγω θέλω / ὀμναισαι [...] . [...] .. αἰ / .. [] καὶ κάλ' ἐπάσχομεν. / πό[λλοις γὰρ στεφάν]οις ἴων / καὶ βρόδων κροκίων τ' ὕμοι / κα .. [] πὰρ ἔμοι περεθήκαο, / καὶ πό[λλαις ὑπα]θύμιδας / πλέκ[ταις ἀμφ' ἄ]πάλαι δέροι / ἀνθέων ἔ[βαλες] πεποημέναις, / καὶ πολλω[] . μύρωι / βρενθειώι.[]ρυ[.]ν / ἐξαλείψω κατ[ί] βασιλῆϊωι, / καὶ στρώμ[αν] ἐπὶ μολθάκαν / ἀπάλαν πα. []...ων / ἐξίης πόθο[ν] .νίδων, / κωῦτε τις οὐ[]τε τι / ἴρον οὐδ[υ] [] / ἔπλετ' ὅππ[οθεν] ἄμ[]μες ἀπέσκομεν / οὐκ ἄλσος .[χ]όρος /]ψόφος /]...οιδαι. Nossa tradução da tradução em inglês de David A. Campbell (2002).

ser encontradas nos três fragmentos citados da poetisa grega, o que nos permite pensar que ele realmente leu outros fragmentos da poesia dela. A apropriação cultural está clara: as ideias, os temas e até mesmo o vocabulário de um autor antigo foram reutilizados por um autor contemporâneo, que os adaptou às necessidades de seu próprio poema, de seu próprio tempo, de sua própria cultura.

Este artigo, portanto, procurou deixar evidente a influência exercida pela poesia grega na poesia de Mário Faustino, sem deixar de levantar a maior dúvida a respeito dessa apropriação: como Faustino teve contato com os textos de certos autores gregos pouco acessíveis? Esse é o caso de Safo de Lesbos, para quem a poesia de Mário faz homenagens diversas, seja na reutilização de seus temas mais caros, seja na manutenção de lendas a respeito de sua vida e de sua sexualidade. Não restam dúvidas quanto à reescrita do material de Safo feita por Faustino, e à recepção que ele faz, tanto dela, como de Homero, e da mitologia greco-romana, numa demonstração de que os brasileiros já faziam uso dos clássicos desde há muito e a seu modo de apropriação peculiar.

Referências Bibliográficas

Bender, Mires Batista (2008). *O homem e seu tempo na poesia de Mário Faustino*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira.

Boaventura, Maria Eugênia (2002). "Um militante da poesia". In Faustino (2002).

Campbell, David A., ed. (2002). *Greek Lyric I: Sappho and Alcaeus*. Cambridge, London: Harvard University Press.

Castello Branco, Lúcia, org. (2008). *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG.

Chaves, Lília Silvestre (2004). *Mário Faustino: uma biografia literária*. Universidade Federal de Minas Gerais; Universidade Federal do Pará, Belo Horizonte: Tese de Doutorado em Letras.

³⁰ Campbell (2002: 121-124), fr. 96:] Σαρδ . [...] / πόλλακι τυίδε νῶν ἔχοισα / ὥσπ . [...] . ὥομεν, . [...] .. χ[...]- / σε θέαι σ' ἰκέλαν ἄρι- / γνῶται, σᾶι δὲ μάλιστ' ἔχαιρε μόλπαι. / νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναι- / κεσσιν ὥς ποτ' ἀελίῳ / δύντος ἅ βροδοδάκτυλος σελάννα / πάντα περρέχοισ' ἄστρα. φᾶος δ' ἐπί- / σκει θάλασσαν ἐπ' ἁλμύραν / ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις. / ἅ δ' ἔέρσα κάλα κέχυται, τεθά- / λαισι δὲ βρόδα κάπαλ' ἄν- / θρυσκα καὶ μελίλωτος ἀνθεμῶδης. / πόλλα δὲ ζαφοίταισ' ἀγάνας ἐπι- / μνάσθεισ' Ἀθιδος ἡμέρῳ / λέπταν ποι φρένα κ[ᾱ]ρ[ι] σᾶ] βόρηται. / κῆθι δ' ἔλθην ἄμμ' . [...] .. ἰσα τόδ' οὐ / νῶντ' ἄ[...].]ύστονυμ[...] πόλυς / γαρύει [...]αλον[.....] . ο μέσσον. / ε]ῦμαρ[ες μ]ὲν οὐκ ἄμμι θέαισι μόρ- / φαν ἐπή[ρα]τον ἐξίσω / σθαι συ[...]ρος ἔχισθ' ἄ[...] . νίδηον /]το[....]ρατι- / μαλ[] . ερος / καὶ δ[.]μ[]ος Ἀφροδίτα / καμ[]νέκταρ ἔχευ' ἀπύ / χρυσίας []ναν /]απουρ[]χέρσι Πείθω / ... /]ες τὸ Γεραίσπιον]ν φίλαι /]υστον οὐδεν[/]ερον ἴζομ. Nossa tradução da tradução em inglês de David A. Campbell (2002).

Faustino, Mário (1976). *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva.

— (2002). *O homem e sua hora e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Gomes, Carlos Eduardo de S. Lima (a publicar). “A influência clássica em Mário Faustino: tradução cultural na poesia brasileira”.

Neto, Alípio Carvalho (1997). *O homem e sua hora: Mário Faustino, poeta alegórico*. Universidade Federal de Pernambuco, Recife: Dissertação de Mestrado.

Nunes, Benedito (2002). “A poesia de meu amigo Mário”. In Faustino (2002).

Poetarum Lesbiorum Fragmenta, ed. E. Lobel e D. L. Page. Oxford: Clarendon Press, 1955.

Sanders, Julie (2006). *Adaptation and appropriation*. New York: Routledge.

Auroras e manhãs homéricas no Sertão de Rosa (I)

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa*

Em carta a seu tradutor para o idioma italiano, Edoardo Bizzarri, João Guimarães Rosa (1980: 61) desvenda a formação do intrigante nome de um personagem de seu conto “Cara de Bronze”. Trata-se de um certo Moimeichego e o que foi revelado pelo próprio escritor mineiro, na correspondência ao tradutor de *Corpo de Baile*, que penava em seu “leito de Procusto”, tentando afinal topar uma forma de trasladar o nome da tal personagem, é bem isto: “Bem, meu caro Bizzarri, por hoje, já exagerei. Encerro. Apenas dizendo ainda a você que o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: é: moi, me, ich, ego (*representa ‘eu’, o autor...*) Bobaginhas”.

Contudo, para além das explicações expressas do autor, cumpre registrar que, além de *ego*, o fragmento *moi* da onomástica inventada, se bem que remeta mais obviamente ao francês, leva os helenistas também para o dativo do pronome pessoal *ego* na língua grega (um latinista talvez leia ali “*mei*”). Sem sombra de dúvida, as matrizes linguísticas desse autor, como atestado na denominação Moimeichego, são várias, o que implica extensas possibilidades interpretativas desses mesmos

* Universidade Federal de Minas Gerais | tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com

Esta pesquisa está sendo desenvolvida sob auspícios do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

nomes¹. É, pois, para demonstrar que a cultura grega tem papel relevante dentro da diversidade cultural e linguística da obra rosiana, que vamos, no presente estudo, recortar observações de uma pesquisa mais vasta que visa o exame das ocorrências de manhãs na obra *Grande Sertão: Veredas*². Designamos “manhã” ao momento em que figura no texto o amanhecer, o raiar do sol, o alvorecer.

A pesquisa se sustenta, evidentemente, em um pressuposto: a frequente, patente e comprovada revisitação do escritor mineiro aos clássicos gregos, sobretudo aos poemas homéricos. Argumentamos em favor de uma intensa troca com os antigos por parte do romancista brasileiro, para a qual, aliás, não rareiam fundamentos, seja nos temas e na recuperação de enredos de histórias (relação mais óbvia), seja na reprodução ou na contestação das formas e estratégias, seja até mesmo na língua (léxico e estruturas sintáticas). É o caso, paradigmático, de João, o Rosa, que, em carta ao mesmo Bizzarri, que lhe perguntava se “harmamaxa”³ vinha do grego, respondeu à questão com um entusiasmado “Sim”, seguido de exclamação (Bizzarri e Rosa 1980: 66-67). O requinte da apropriação é, portanto, inegável.

Mas a sofisticação criadora do escritor da pequena cidade de Cordisburgo não se limita a retomar étimos gregos na fala de jagunços. Realiza-se em Guimarães Rosa o que Mário de Andrade declarou intencionalmente fazer — “certos meneios desnaturais de sintaxe que a gente cria em vista da rapidez, da síntese...”; “Ora você aí suprime certas partes da frase usuais, preposições sobretudo, tornando a frase desnatural psicologicamente...”; “Esses processos que sempre existiram empregados rarissimamente devem continuar a existir raros”⁴. Destarte, veremos Guimarães Rosa atualizar, por exemplo, o aoristo do indicativo grego em expressões particulares, resgatando sua pontualidade há muito

¹ Na mesma correspondência a Bizzarri, encontramos outro nome possível para um signo obscuro por ele utilizado: “m%”. Segundo o próprio Rosa, “m%” significa — *minhamente* — quando utilizado por Manoelzão, em “Uma História de Amor”, um segundo tipo de referência narcísica. Aos que desejarem se familiarizar mais com a discussão do signo “m%”, utilizado por Guimarães Rosa, indicamos o artigo de Ana Luiza Martins Costa, “Rosa ledor de Homero” (1998: 51-52). Costa afirma, em relação ao uso desse signo, que, “[n]as cadernetas do sertão, esse é o único momento em que ‘m%’ é utilizado como pronome pessoal, dêitico da 1.ª pessoa”. Ela pondera, ainda, que há outros nomes possíveis para identificar a 1.ª pessoa, que encontramos em *Corpo de Baile*, por exemplo, ainda que sem qualquer referência explícita ao signo m%, e argumenta que ele seria “como *moimeichego*, nome exótico criado por Rosa para ocultar — ou evidenciar — a sua presença como personagem em ‘Cara-de-Bronze.’”

² Doravante, vamos nos referir à obra pela abreviação *Grande Sertão*, apenas.

³ ἁρμάμαξα, carruagem coberta para mulheres; Aristófanes, *Acarñenses*, 70. Liddell-Scott. *A Greek-English Lexicon*.

⁴ Mário de Andrade em carta a Carlos Drummond de Andrade: *Carlos e Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*, pp. 152 e 153.

perdida na língua portuguesa e oferecendo para os tradutores da língua grega um modo brasileiro e preciso de traduzir o aspecto pontual de um verdadeiro aoristo constata-tivo. É o que ocorre, por exemplo, com a expressão “no que” na passagem que citamos: “No que vim para um grupo de companheiros, esses estavam jogando buzo, enchendo folga.” (Guimarães Rosa, 1976: 50)⁵

Entendemos que (re)conhecer a técnica de autores antigos recuperada em um autor contemporâneo é aprender o processo do fazer literário; é traduzir mundos distantes e resgatar aqueles aparentemente extintos, aproximá-los e entendê-los sob outras perspectivas. Para tanto, a literatura comparada — instrumental imprescindível, manejado, entretanto, com fronteiras flexíveis e porosas, para detectar técnicas, para traduzir, para estudar seus efeitos nas várias culturas — compõe o substrato teórico. Outras ferramentas, sobretudo as mais pesadas, dos estudos clássicos, serão aqui igualmente aproveitadas. Observaremos as manhãs no sertão de João Guimarães Rosa. Teriam elas algum remanescente grego? Seriam essas auroras cor-de-rosa um codinome do autor? Guimarães Homérico?

Sabendo-se da particularidade da chamada composição oral, denominação sob a qual os poemas homéricos são conhecidos, nomeadamente, a presença, nesses tecidos verbais, da estrutura de fórmulas e epítetos, focalizaremos uma das fórmulas marcadoras do surgir do dia nas famosas epopeias gregas: ἦμος δ' ἡριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως. Em tradução, “no que brilhou Aurora, manhãzim de dedos rosa”⁶.

Ao tratar das fórmulas, vamos nos pautar pela teorização do pioneiro Milman Parry (1971) e pelo sofisticado desenvolvimento de sua proposta por um seguidor, Paolo Vivante (1982, 1987). Esclarecemos, detalhadamente, que de Parry adotamos a concepção de que o verso homérico se sustenta a partir de inúmeras e recorrentes fórmulas; de Vivante

⁵ Bizzarri e Rosa (1980: 66-67). Como nossa pontuação, para esta pesquisa, limitar-se-á apenas ao grego, nesse *corpus*, para iniciação do leitor, citamos ainda exemplos pontuais que incidem sobre a pluralização do pronome interrogativo no português do tipo: *τίνας νόσοι* (que's doenças? Sófocles, *Traquínias*, v. 882); *οἱ τινες ἄνδρες εἶεν*... (que's homens esses que habitam... Homero, *Od.* 9, 89); e, finalmente, João Guimarães Rosa: “Ih, que's, menino!”. Guimarães registra este uso popular e acrescenta nele o erudito grego: “Que's borboletas!”, “Que's homens!” nas páginas 300, 233, 235, respectivamente. A convivência de ambas as formas — pronome no plural, substantivo no singular; pronome no plural, substantivo no plural — justifica-as.

⁶ As traduções de Homero, neste texto, são sempre nossas. Fizemo-las ao estilo rosiano, para aproximar Homero de Guimarães Rosa. Especificamente nessa citação, *Ilíada*, 1, 477, utilizamos um termo inventado pelo escritor mineiro, “manhãzim”. Seguimos orientações do já mencionado tradutor italiano, Bizzarri: “Traduzir é praticar um exercício de estilo, uma pesquisa de interpretação; é afinal, um ato de amor, pois trata-se de se transferir por inteiro numa outra personalidade” (Bizzarri 1980: 7).

acatamos o valor poético das mesmas fórmulas e examinamos, simultaneamente, como, a partir das reflexões do estudioso italiano, estabelecer o que seria um modo comum de percepção e pensamento em Homero e Guimarães Rosa. Propomos que as fórmulas marcadoras do tempo do nascer do dia – sob a concepção homérica – sejam vistas e analisadas desse modo e com essa função em *Grande Sertão*. Por ora, limitar-nos-emos a algumas, não todas, em que o brasileiro utiliza os termos “aurora” e “manhã”. Deixemos para outro momento as instâncias em que ocorre um léxico substituto: “dia”, “madrugada”, “madrugar”, “manhãzim”, “no amiudar do galo”, etc.

A hipótese deste ensaio – João Guimarães Rosa serve-se da técnica homérica ao ritmar a narrativa pelo movimento do despontar de auroras – deve ser entendida de modo maleável; não se esperem obviedades no tratamento do assunto, pois Rosa nunca repete as mesmas palavras formulares; ele as emprega por via de regra com novidade e, ao fazê-lo –, talvez porque tenhamos um saber acumulado de culturas sobrepostas à grega e porque nossa literatura faça uso da escrita no instante da composição – insiste em fabricar um recurso formular particular, alargado.

A técnica de recuperação da fórmula homérica, como ele próprio sugere⁷, não reside na repetição. O *modus operandi* é identificável, em metalinguagem, na narrativa do *Grande Sertão*:

Se acordou, bem o digo. Cada dia é um dia. E o tempo estava alisado. Triste é a vida do jagunço – dirá o senhor. Ah, fico me rindo. O senhor nem não diga nada. “Vida” é noção que a gente completa seguida assim, mas só por lei duma ideia falsa. Cada dia é um dia. Ora, mais, ordens já para antes do vir da aurora se cumprir, dali Zé Bebelo já tinha dado. (Guimarães Rosa, 1976: 301).

Emulador determinado, sob o signo grego da palavra ζῆλος, o autor selecionado para estudo não só preserva seu antecessor grego, mas também consegue superá-lo em um aspecto: no fato de que, utilizando e modificando suas fórmulas (não em detalhes fixos como no poema antigo, mas fazendo-as – sempre – totalmente novas), ele alcança revivificar sua força no mais profundo componente poético delas. A repetição da frase “cada dia é um dia” leva-nos a entender o brasileiro, quiçá em arrogância suprema, pronto para

⁷ Ao comentar as fórmulas utilizadas para o nascer do dia nos poemas, Paolo Vivante (1987: 51) afirma que, de modo geral, a fórmula não é “uma simples peça de técnica de composição [...] a frase reflete um modo de percepção e pensamento. Técnica, dispositivo de composição e estilo não são outra coisa senão o resultado da maneira pela qual as coisas são visualizadas e expressas.” (“a mere piece of compositional technique [...] the phrase reflects a mode of perception and thought. Technique, compositional device, style are but outcome of a way in which things are visualized and expressed.”)

afirmar a qualquer momento, à moda apocalíptica: Ἰδοὺ, καὶ νῦν ποιῶ πάντα, ou seja, “vê, faço novas todas as coisas” (*Apocalypse*, 21, v. 5). Guimarães Rosa indica, outrossim, sua apropriação da técnica homérica nas entrelinhas do trecho abaixo:

O senhor sabe o mais que é, de se navegar sertão num rumo sem termo, amanhecendo cada manhã num pouso diferente, sem juízo de raiz? Não se tem onde se acostumar os olhos, toda firmeza se dissolve. Isto é assim. Desde o raiar da aurora, o sertão tonteia. Os tamanhos. A alma deles. (Guimarães Rosa, 1976: 239)

O emprego do verbo “navegar”, comum e regular nos poemas gregos da guerra e do retorno, é aplicado não em um contexto marítimo ou de qualquer outro elemento líquido, mas ao sertão; note-se igualmente a expressão que reitera a citação anterior, “amanhecendo cada manhã num pouso diferente, sem juízo de raiz”, remetendo para a liberdade do uso (juízo) de sua origem (raiz) e, finalmente, a declaração de que o sertão “tonteia” desde o “raiar da aurora” em razão dos tamanhos (diferentes? exagerados?). Por conseguinte, “tontear uma fórmula homérica” será recurso recorrente no *Grande Sertão* rosiano.

A fórmula encontrada na *Ilíada*, 1, 477 apresenta sua forma mais típica, aquela em que “the rise of day is juxtaposed as an independent happening to the inception of human task” (Vivante 1987: 51)⁸. Assim vejamos:

ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως
καὶ τότε ἔπειτ' ἀνάγοντο μετὰ στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν

no que brilhou Aurora, manhãzim de dedos rosa,
aí foram, de volta, para o largo bivaque dos Aqueus.

Nessa perspectiva podemos contrapor a primeira ocorrência do termo “aurora”, que se dá logo no início do romance, quando o grupo de Riobaldo consegue escapar de uma região inóspita, nos dizeres do narrador, lugar do “estralal do sol”, o Liso do Sussuarão⁹. A visão da aurora se dá na saída do local, quando, famintos, os jagunços abaterão um “macaco vultoso” para fazer uma refeição.

Mas, para que contar ao senhor, no tinte, o mais que se mereceu? Basta o vulto ligeiro de tudo. Como Deus foi servido, de lá, do estralal do sol, podemos sair, sem maiores estragos. Isto é, uns homens mortos, e mais muitos dos cavalos. Mesmo o

⁸ “O empinar do dia é justaposto, vem como um acontecimento independente para o início de uma tarefa humana”.

⁹ O Liso do Sussuarão é “o raso pior havente, era um escampo dos infernos. Se é, se? Ah, existe, meu! Eh... Que nem o Vão-do-Buraco?” (Guimarães Rosa, *Grande Sertão*, 1976: 29).

mais grave sido que restamos sem os burros, fugidos por infelizes, e a carga quase toda, toda, com os mantimentos, a gente perdemos. Só não acabamos sumidos extraviados, por meio do regular das estrelas. E foi. Saímos dali, num pintar de aurora. E em lugares deerrados. Mais não se podia. Céu alto e o adiado da lua. Com outros nossos padecimentos, os homens tramavam zuretados de fome — caça não achávamos — até que tombaram à bala um macaco vultoso, destrincharam, quartearam e estavam comendo. Provei. (Guimarães Rosa, 1976: 44)

Apontada por Vivante como característica típica dos poemas homéricos na fórmula matinal mencionada, a independência de ações estabelecida vem, no trecho rosiano, bem marcada com a sentença curta que indica o término de uma ação (“E foi.”), seguida de uma ação ordinária ao romper do dia: “Saímos dali, num pintar de aurora.” O passar da noite para o nascer da manhã se dá de modo abrupto, em Rosa: “Como clareia: é aos golpes, no céu, a escuridão puxada aos movimentos” (1976: 92); em termos homéricos, canto 23, vv. 109-110: *μυρομένοισι δὲ τοῖσι φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως | ἀμφὶ νέκυν ἐλεεινόν* (“aos que choravam, brilhou a dos rosados-dedos, Aurora, à volta lamentável do morto”).

O ponto de contato que queremos reafirmar, para além da chamada de um marcador temporal pela função, é, igualmente, a cor: “rosa” em Homero; “pintada”, nos dizeres rosianos. Acrescente-se ainda que “para os habitantes da terra, a madrugada toca a paisagem em brilho súbito com os raios oblíquos do sol: casas, colinas parecem, literalmente, afoguesar-se pelo contato. E, como um contraponto para o espetáculo, as vidas das pessoas são tocadas, em plena atividade”¹⁰. A impressão do romper repentino e ao mesmo tempo harmonioso e natural de um novo dia de trabalho que se incorpora na atividade humana pode ser comprovada no seguinte trecho:

Revi madrugada, quando esbarramos, na beira duma vereda pagã, por repouso. Aurora: é o sol assurgente — e os passarinhos arroteiros. Cá o céu tomou as tintas. Aí retoquei muita lembrança madraça, como se estivesse no antigamente. Fez falta foi um café; mas comemos farofa, bebemos gole d’água. O Quipes apanhou araticum maduro, ele vivia cuidando de achar as frutas em árvores e moitas. E Alaripe ajuntou gravetos e acendeu um fogo; só por calor e costume, só, que não se tinha o que quentar nem assar. Medito como aos poucos e poucos um passarinho maior ia cantando esperto e chamando outros e outros, para a lida deles, que se semelha trabalho. (Guimarães Rosa, 1976: 431)

¹⁰ “To the inhabitants of earth dawn touches the landscape into sudden radiance with the sun’s slanting rays: houses, hills seem literally set aglow by the contact. And, as a counterpoint to the spectacle, the lives of people are touched into activity” (Vivante 1987: 51).

Realçamos, como argumentação, a utilização do prefixo “re” no verbo “ver”, demarcando o não inédito, o retomado, ainda que tangencialmente, de uma “vereda pagã”. Vem a aurora colorida (“tomou as tintas”) e a informação de uma recuperação de um passado de ócio (“retoquei muita lembrança madraça, como se estivesse no antigamente”). Retoques do antigo à parte, quando se observa a narrativa tecnicamente, surgem os dois momentos indicados por Vivante, mais uma vez:

Let us now confine ourselves to dawn among people on earth. The parallelism underlined by verse, ‘When early born rose-fingered dawn appeared,’ implies full juxtaposition between the natural phenomenon and the human condition. This means the two juxtaposed things are on the same level of vision, without any undue subordination of the one to the other. What prevails is a purely representational moment. The narrative does not condition the day or the human act to a straining or encroaching sequence.¹¹

Nesses termos, tão logo surge a manhã colorida, os homens se põem a comer e a trabalhar, um afogear (já figurado, não efetivo) de ações que acaba por se constituir através de uma outra metáfora expressa no trecho: “E Alaripe ajuntou gravetos e acendeu um fogo; só por calor e costume, só, que não se tinha o que quentar nem assar”, uma representação pura e simples do momento, *mimesis*, emulação. Do mesmo modo, o efeito que se tem ao elencar todas as ocorrências é nada mais, nada menos que uma *mimesis* da regularidade rítmica das tarefas comezinhas do bando do jagunço Riobaldo no dia a dia. Comprovamos a hipótese nos exemplos:

A de entre, entramos, pela esquerda e rumo do norte. Desde o depois, o do poente mesmo. Com foras e auroras, estávamos outra vez no público do campo. Antes da manhã, agora se passava a Vereda-Grande, no Vau-dos-Macacos. Ao que, em rompendo a luz toda da manhã, se chegou no sítio dum Dodó Ferreira, onde a gente bebeu leite e os meus olhos pulavam nas árvores. Aquilo, de verdade, e eu em mim – como um boi que se sai da canga e estrema o corpo por se prazer. (Guimarães Rosa, 1976: 281)

¹¹ Vivante (1987: 52): “Limitemo-nos à madrugada na terra, entre as pessoas. O paralelismo sublinhado pelo verso, ‘no que brilhou Aurora, manhãzim de dedos rosa’, implica justaposição completa entre o fenômeno natural e a condição humana. Isso significa que as duas coisas são justapostas no mesmo nível de visão, sem qualquer indevida subordinação de um para com o outro. O que predomina é um momento puramente representacional. A narrativa não condiciona o dia ou o ato humano a um esforço ou a uma sequência prejudicial.”

E,

[...] Sô Candelário tinha um sestro: não esbarrava de arregaçar a camisa, espiar seus braços, a ponta do cotovelo, coçava a pele, de em sangue se arranhar. E carregava espelhinho na algibeira, nele furtava sempre uma olhada. Danado de tudo. A gente sabia que ele tomava certos remédios – acordava com o propor da aurora, o primeiro, bebia a triaga e saía para lavar o corpo, em poço, para a beira do córrego ia indo, nu, nu, feito perna de jaburu. Aos dava. (Guimarães Rosa, 1976: 186)

As citações pretendem ilustrar como, o esplendor da aurora (“luz toda” ou mesmo a sugestão de sua chegada), ao contrário do que se espera, ao contrário de levar homens e mulheres a um arrebatamento contemplativo, a chegada da manhã impulsiona a todos para o ritmo co-mezinho da seara pública, o leite, o boi, o prazer, o banho, o “nu, nu, feito perna de jaburu”. Mais um particular apontado por Vivante (1987: 53) para Homero¹², se comparado com Guimarães Rosa, comprova que o brasileiro recupera situações de surgimento das auroras gregas no seu sertão; também no romance em língua portuguesa a plenitude da aurora que surge proporciona, de imediato, a ação cotidiana, uma tomada de decisão, de consciência ou uma desobstrução da visão escurecida pela noite. Em Homero, *Ilíada*, 9, 618-619:

ἄμα δ’ ἡοῖ φαινομένηφι φρασσόμεθ’ ἢ κε νεώμεθ’ ἐφ’ ἡμέτερ’ ἢ κε μένωμεν.

Tão logo brilhe a Aurora diremos se para casa nossa vamos ou se ficamos.

E no sertão, sem epítetos e sem nem mesmo o vocábulo “aurora”, que vem substituído por “manhã”, encontramos: “Na surgida manhã, saímos” (Rosa 1976: 286) ou “E veio mesmo outra manhã, sem assunto, eu decidi comigo: – É hoje...” (Rosa 1976: 311). Resoluções excluem demoras e epítetos, tendem para aglutinações dos sentidos, sinestésias (“escutar o orvalho”, por exemplo) tanto no Brasil quanto na Grécia homérica. De outro modo, ainda numa ação rápida, porém detalhada, ação que demonstra nítida distinção entre as coisas sob o campo do discernimento, encontramos em Guimarães Rosa o seguinte excerto:

A gente se encostava no frio, escutava o orvalho, o mato cheio de cheiroso, estalinho de estrelas, o deduzir dos grilos e a cavalhada a peso. Dava o raiar, entreluz

¹² “The fullness of expression which we find in the verse, ‘when the early-born, rose-fingered dawn appeared’, thus rests on a dull contiguity with the human action. Such a fullness is proportionate to an expansive, unobstructed vision. We have seen how it yields, how it shrinks at any touch which affects the outright exposure.” (“A plenitude de expressão que encontramos no verso, ‘no que brilhou Aurora, manhãzinha de dedos rosa’, é sustentada pela contiguidade com a ação humana sem brilho, ordinária. Tal plenitude é proporcionada por uma visão ampla e desobstruída. Vimos como se lucra, como se contrai qualquer toque que afeta uma exposição direta, pura e simples.”)

da aurora, quando o céu branquece. Ao o ar indo ficando cinzento, o formar daqueles cavaleiros, escorrido, se divisava. E o senhor me desculpe, de estar retratando em tantas minudências. Mas até hoje eu represento em meus olhos aquela hora, tudo tão bom; e, o que é, é saudade. (Guimarães Rosa 1976: 92)

A breve e abrupta súmula de nossa pesquisa, ainda em andamento, incidiu sobre a recuperação da fórmula homérica ἥμος δ' ἡριγένεια φάνη ροδοδάκτυλος Ἥως (“no que brilhou Aurora, manhãzim de dedos rosa”) na obra *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa. Afirmamos que ela é recuperada de forma consciente e emuladora a partir da reprodução, da tradução literal dos termos e epítetos e igualmente da recriação absoluta. Nessa última modalidade, as fórmulas são retomadas através da percepção e da visualização do romper do dia à moda dos poemas do velho aedo. Para tanto, o romancista mineiro repete a concretude típica, natural e harmoniosa do início do dia que incita os homens às tarefas ordinárias, ligadas ao trabalho e à alimentação, aliada ao senso de maravilhamento e de bem-estar trazido pelo espetáculo do novo dia.

O texto ora apresentado não contempla as múltiplas variações possíveis nem em Homero nem em Guimarães Rosa; todavia acusamos e apontamos para um universo literário amplo e ainda indevassado. Mostramos e demonstramos a excelência da técnica de fazer amanhecer no universo poético. As auroras e manhãs no *Grande Sertão* acontecem de forma substancial, mas também de maneira inusitada e surpreendente. Segundo Bernardo Marçolla (2008: 230), em “Ritmo em *Grande Sertão: Veredas*”, o ritmo na obra rosiana se manifesta, não só, mas principalmente, nos elementos visuais e sonoros¹³. Isso se confirma, do mesmo modo, para Homero. Observando-os nesses trânsitos literários, alertamos que a aurora nasce também no imo peito ensolarado do brasileiro que, na narrativa de seu romance, concebe “alguém aurear de todo amor e morrer como só para um” (Guimarães Rosa, *Grande Sertão*, 1976: 449). Outras análises estão por vir. Terminamos contando apenas algumas nuances naturais do “levantar do dia. Auroras” (Guimarães Rosa, *Grande Sertão*, 1976: 460). Os outros modos hão de ficar para outros textos, os futuros.

¹³ Marçolla indica um estudo de autoria de Wilton Cardoso (1966) que contempla os contos rosianos “São Marcos” e “Burrinho Pedrês”. Segundo Marçolla, Cardoso demonstra a relação estreita entre o ritmo da composição e o assunto apresentado; o tema e a expressão. Além desse estudo, Marçolla elenca a análise de Ângela Vaz Leão (1983), que avança no sentido de mostrar as idas e vindas no tempo e no espaço de narrativas intercaladas na grande narrativa não linear do *Grande Sertão*; enumera igualmente a exposição de Davi Arigucci Jr. (1994), que envolve oralidade, musicalidade e dimensão de recursos rítmicos em *Grande Sertão*. O ensaio de Marçolla é bastante completo; não contempla, todavia, as marcas remotas e gregas do ritmo das manhãs.

Referências Bibliográficas

- Andrade, Carlos Drummond de (2002). *Carlos e Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade: 1924-1945 / Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade*, organização Lélia Coelho Frota; apresentação e notas às cartas de Mário de Andrade: Carlos Drummond de Andrade; prefácio e notas às cartas de Carlos Drummond de Andrade: Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias.
- Barbosa, T. V. R. (2014). "A cicatriz de Homero em Milton Hatoum." *Aletria*, 24.1: 167-177, disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/5527>, acessado a 10 de outubro de 2015.
- (2015). "Maria Mutema, my mute theme". In *Sobre o mal*, ed. Josalva Fabiana dos Santos e Julio Jeha. Curitiba: Appris, pp. 125-145.
- Bizzarri, E. e J. G. Rosa (1980). *Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T. A. Queiroz/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro.
- Costa, Ana Luiza Martins (1997-1998). "Rosa leitor de Homero". *Revista USP*, 36: 46-73.
- Galvão, W. N. (1972). *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva.
- Guimarães Rosa, João (1976). *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Homero (1989). *Iliadís*. Tomo I e II, Oxford: Oxford University Press.
- (2005). *Iliada*, trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia.
- Leonel, Maria C. de M. e Sandra G. T. Vasconcelos (1982). "Arquivo Guimarães Rosa". *Revista do IBE*, 24: 177-180.
- Liddel, Henry Georg e Robert Scott (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Marçolla, Bernardo (2008). "Ritmo em *Grande Sertão: Veredas*". *Revista da Anpoll*, 1. n. 24: 229-259.
- Novum Testamentum Graece et Latine*, ed. E. Erwin Nestle e D. Kurt Aland. Stuttgart: Württembergische Biblelanstalt Stuttgart, 1962.
- Schwartz, Roberto (1965). *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Serra, Tânia (1996). "A donzela guerreira de Homero a Guimarães Rosa". *Revista do IEB*, 41: 81-88.
- Sperber, Suzi Frankl (2006). "As palavras de chumbo e as palavras aladas." *Floema*, Ano II, n. 3: 137-157. Disponível em <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/92>, acessado a 15 de setembro de 2015.
- Vivante, Paolo (1982). *The epithets in Homer: a study in poetic values*. New Haven/London: Yale University Press.
- (1987). "Rose-Fingered Dawn and the Idea of Time". In *Critical essays on Homer*, org. Kenneth John Atchity, Ron Charles Hogart and Doug Price. Ann Arbor: G.K. Hall, pp. 51-61.
- Werner, Christian (2012). "Afamada estória: Famigerado (*Primeiras Estórias*) e o canto IX da *Odisseia*". *Nuntius Antiquus*, 8: 29-50.

Cuius est ueritas?* Dois retratos memorialistas pós-modernos da imperatriz Agripina

Maria José Ferreira Lopes**

1. A Agripina histórica nas fontes tradicionais

1.1 Entre o silêncio e o preconceito

O ponto de partida para a verdade de Júlia Agripina (6/11/15 (?) – 19-23/03/59¹), mãe do imperador Nero, mais conhecida como Agripina Menor, deveria ser a que ela mesma registou nas suas memórias, abertamente citadas por Tácito². Não sendo decerto tal obra uma realização única entre as mulheres da alta sociedade romana, não deixa de se revestir de

* Artigo produzido no âmbito de UID/FIL/00683/2013, Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos 2015-2017, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

** Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos | mlopes@braga.ucp.pt

¹ A data exacta do nascimento de Agripina tem sido objecto de discussão e continua incerta devido às informações contraditórias veiculadas pelas fontes. Anthony Barrett assume a localização tradicional no ano 15, mas define-a como “tentative” (Barrett 2005: 230-232). Quanto à morte, sabe-se apenas que aconteceu durante os *Quinquatria*, celebração que, de acordo com Varrão (*De Lingua Latina* VI, 14), principiava a 19 de Março, prolongando-se até ao dia 23.

² A referência surge a propósito de um episódio do conflito de sua mãe com o imperador Tibério, ocorrido talvez no ano 26, quando Agripina Menor estaria a sair da infância: Agripina Maior, física e animicamente arrasada pela condenação ao exílio de Cláudia Pulcra — que, segundo Tácito, fora vítima do cerco progressivo montado por Sejano para isolar a viúva de Germânico, de quem era parente e amiga —, é visitada por Tibério, seu tio por afinidade e *paterfamilias*; dominada pela emoção, ela solicita-lhe licença para casar de novo, mas o imperador refugia-se no seu característico mutismo e não lha concede, pois receia que ela busque dessa forma apoios políticos (*Caesar non ignarus quantum ex re publica peteretur*). Tácito não faz comentários sobre a fiabilidade das memórias, limitando-se a informar que mais nenhuma fonte aludira ao episódio: *Id ego, a scriptoribus annalium non traditum, repperi in commentariis Agrippinae filiae quae Neronis principis mater uitam suam et casus suorum posteris memorauit* (*Annales* IV, 53).

significado. Ao reflectir, nos “Apontamentos sobre as *Memórias de Adriano*”, sobre a possibilidade de escolher Plotina como narradora, Marguerite Yourcenar avisa: “Que uma mulher se conte, e a primeira censura que lhe será feita é a de deixar de ser mulher”, pois a vida no feminino é “limitada de mais ou excessivamente secreta” (1988: 255). Agripina, que impôs aos romanos um *quasi uirile seruitium* (*Annales* XII, 7), não se enquadrou no comum: apenas por conveniência transitória optou pela discrição, preferindo ostensivamente – ou não fosse bisneta de Marco António e filha do teatral Germânico César – a visibilidade do universo masculino. Ao tentar immortalizar a sua verdade – a *ueritas Agrippinae* –, seguia também uma *uirilis cura* tão característica dos Júlios, como tinham feito os seus antepassados, brilhantes manipuladores: o divino Júlio César (com os *commentarii* sobre as suas guerras) e o também *diuus* bisavô Augusto (com as *Res gestae*).

Perdido o registo da sua verdade íntima, a filha de Germânico chegou à posteridade velada pelas brumas do tempo e por uma tradição literária e historiográfica hostis (Gruen 2006: 4), reflexo do horizonte interpretativo dos *rerum scriptores* imperiais.

O clima do império não era favorável à historiografia. Como os historiadores alertaram reiteradamente, o sigilo que se instalou com o advento do novo regime dificultou o acesso à informação fidedigna e favoreceu a proliferação de boatos e suspeitas, numa inevitável mistura de silêncio, credulidade e desconfiança³. Acresciam ainda *ira et studium*, questão de tal modo candente que Tácito se lhe refere longamente no início dos seus *Annales*. Apesar dos protestos de imparcialidade e da progressiva aceitação do novo sistema governativo, é visível um preconceito senatorial para com a primeira dinastia, responsável pela perda da *libertas* – afinal limitada à oligarquia⁴ – e pelos traumas da

³ Como aponta, já no tempo dos Severos, Díon Cássio (53, 19), o trabalho dos historiadores republicanos era baseado em maior quantidade de informação, porque dispunham quer de fontes objectivas, como os *Acta Senatus*, quer subjectivas, mas ainda assim susceptíveis de colação, como os numerosos relatos de participantes e de historiadores. Com a instalação do regime imperial, ambas as fontes escassearam, pelo que um véu de mistério e suspeita cobriu a maioria dos acontecimentos. Consequentemente, o trabalho dos historiadores imperiais tinha óbvias limitações: οὐ μὲν τοι καὶ ὁμοίως τοῖς πρόσθεν τὰ μετὰ ταῦτα πραχθέντα λεχθῆναι δύναται (“os acontecimentos que vieram depois [do *Principatus*] não podem ser contados da mesma maneira [i.e., com a mesma confiança] que os anteriores”, tradução minha). Tácito alude com frequência à credulidade do vulgo e ao respectivo aproveitamento por parte dos políticos (v.g. *Annales* III, 19).

⁴ O conceito de liberdade subjacente à *libertas* do regime republicano na Roma antiga não corresponde de todo ao actual. De facto, usando as definições de Ronald Syme (1939: 155), tratava-se antes de “a vague and negative notion — freedom from the rule of a tyrant or a faction”. Por isso mesmo era tão relevante a noção de *aequalitas*, perdida com o governo de um só característico do regime imperial (*omnes exuta aequalitate iussa principis aspectare*, *Annales* I, 4). Por outro lado, poucos tinham acesso ao exercício de cargos públicos importantes (Syme 1939: 364). Esta exclusividade tornava a *libertas* num direito exercido por uma oligarquia muito circunscrita durante a República, mas alargada pelo advento do *Principatus*, também como forma de aumentar a sua base de apoio.

sucessão hereditária⁵. Contudo, outros valores, comuns a todos os regimes de Roma, acresciam a estas dificuldades: contra Agripina, a última numa longa lista de ambiciosas mulheres júlio-cláudias e a única que chegou a “imperatriz num império que apenas permitia imperadores” (Barrett 2005: XII, tradução minha), levantou-se ainda um obstáculo não reconhecido pelos *rerum scriptores* – a mentalidade misógina dos Romanos, carregada de estereótipos negativos sobre as mulheres que extravasavam o *domum servauit, lanam fecit*.

Apesar do *empowerment* efectivo ocorrido nos finais da República e inícios do Império, o conceito de *impotens natura et indomitum animal*, de Catão, o Censor⁶, continuava vigente: é o que se observa em várias obras de Cícero⁷, e tem a sua representação máxima em Juvenal, contemporâneo de Tácito e de Suetónio, cuja *Sátira Sexta*, imbuída do

⁵ Como escreve Ronald Syme (1939: 420), “The firmest defenders of Libertas were nobles of the plebeian aristocracy; the senatorial historians Sallustius, Pollio and Tacitus, whose writings breathe the authentic spirit of the Republic and the Republican virtues, were all sons of Roman knights, of municipal extraction; and the author of a patriotic epic poem on the fall of Libertas was a colonial Roman, M. Annaeus Lucanus from Corduba”. Por isso, ao escreverem sobre a queda da República e o estabelecimento do *Principatus*, eram “always of the opposition, whether passionate or fatalistic” (Syme 1939: 5). Tácito adopta este último tom ao longo dos *Annales* e das *Historiae*, obras que se assumem como reflexão política de índole moralista. Ao comentar a acção de Augusto, mediante a exposição das várias tendências de opinião sobre o *Princeps* que corriam pela Cidade Eterna, atribui-lhe a responsabilidade do *uerso ciuitatis statu* que, pelo *seruitium*, destruiu as virtudes antigas (*nihil usquam prisci et integri moris, Annales* I, 4), e permitiu que personagens problemáticas como Tibério lhe sucedessem. O exercício por vezes demencial do poder de alguns dos imperadores júlio-cláudios acentuou esta ideia e compôs uma imagem negativa, resultante também do estreito horizonte temático da historiografia senatorial: “Captured and enslaved by the traditions of the Roman governing class and of Roman historical writing, Tacitus abandoned the Empire and the provinces and turned to what some have regarded as a narrow and outworn theme. In style, subject and treatment the Roman historians clung tenaciously to the memory of the first beginnings of their art, the record of consulates and triumphs, the eulogia of the noble families.” (Syme 1939: 507-508). Para um observador de inícios do século II, como Tácito, o regime imperial era inevitável, mas dependente da personalidade do *Princeps*. A experiência da primeira dinastia, contrabalançada pela de Nerva e de Trajano, mostrara que a sucessão hereditária levava ao poder incapazes que provocavam grandes danos: a solução possível estava na escolha dos melhores por adopção. Esta perspectiva é defendida através da boca do efêmero imperador Galba, ao nomear Pisão seu sucessor (*Historiae*, I, 16): assume a inevitabilidade do regime imperial (*Si immensum imperii corpus stare ac librari sine rectore posset, dignus eram a quo res publica inciperet*), mas insiste na escolha dos melhores, uma espécie de sucedâneo da *libertas* (*nec mea senectus conferre plus populo Romano possit quam bonum successorem, [...] loco libertatis erit quod eligi coepimus*), e no trauma muito vivo dos crimes de Nero, resultantes da herança dos Césares (*sit ante oculos Nero quem [...] sua immanitas, sua luxuria ceruicibus publicis depulerunt*).

⁶ Epítetos usados num virulento discurso de Catão, apresentado por Tito Lívio (*Ab Urbe condita*, XXXIV, 2) durante a discussão da revogação da *Lex Oppia* (195 a. C.). Quando Roma regressava à normalidade depois da Segunda Guerra Púnica, até os cavalos podiam ser adornados mais luxuosamente do que as matronas (XXIV, 1, 6), como assinalaram os seus defensores (dois dos tribunos da plebe, com destaque para Lúcio Valério), que acabaram por vencer a resistência do censor e dos outros dois tribunos, com a ajuda da mobilização das próprias mulheres.

⁷ Entre outros exemplos, cito o *Pro Murena* (XII, 27), onde o arpinate recorda que os *maiores* pensavam que a mulher padecia de *infirmas consili*, pelo que precisava de tutor; e a intervenção de Cipião sublinhando a inferioridade da mulher em relação ao marido, num contexto de exemplificação das desconcertantes consequências de uma liberdade excessiva (*De Republica*, I, 66-67).

receio das consequências de uma maior emancipação da mulher, arrasa inapelavelmente o sexo feminino em todas as suas atitudes e actividades – e não deixa de aludir a Agripina Menor⁸. Saliente-se ainda, pela sua relevância no caso presente, o exemplo do preceptor escolhido por ela para Nero: Lúcio Aneu Séneca, um filósofo estóico que admirava a monarquia egípcia⁹ e seguia, no respeitante às mulheres, a perspectiva greco-latina tradicional, imputando-lhes inúmeros vícios, do histerismo à devassidão¹⁰.

Era convicção generalizada, assente em *exempla* tão antigos como a lendária Túlia Menor, filha do rei Sérvio Túlio¹¹, que as mulheres desejosas de conquistar o poder, para si ou

⁸ Agripina, uma das várias consortes imperiais citadas no âmbito dos defeitos apontados ao género feminino, é lembrada a propósito do uso do veneno para matar o marido, mas o seu crime é ironicamente relativizado com a alusão ao facto de o idoso Cláudio ser algo demente e se babar... (620 [...] *minus ergo nocens erit Agrippinae / boletus, siquidem unius praecordia pressit / ille senis tremulumque caput descendere iussit / in caelum et longa manantia labra saliva*). Esta sátira constitui um retrato impiedoso das desgraças dos maridos romanos às mãos das mulheres, que deve ser enquadrado no *empowerment* atingido no século II, iniciado ainda com Augusto, que concedera às mães de três ou mais filhos a possibilidade de se libertarem do controlo dos tutores e assim administrarem bens por vezes vultuosos. Depressa fica claro que nenhuma mulher consegue ser elogiável, já que o autor parece votar um ódio inultrapassável ao género feminino e todos os tipos de mulher e seus alegados vícios: a luxúria, que permite às mulheres cometerem numerosos crimes e eleger os gladiadores como *sex-symbols* supremos; a mania dos tribunais; a crueldade histérica e gratuita; o culto absoluto da beleza, acompanhado pelo luxo excessivo e pela recusa de ter filhos; o pedantismo e o uso obsessivo do grego; o alcoolismo; a paixão pelas armas, que levava algumas a combaterem na arena, etc. Provando que nem as heroínas da *pudicitia* — a maior de todas as virtudes, *capitis matrona pudici* (v. 49) — lhe agradam, Juvenal ataca as Cornélias por serem altivas e inferiorizarem os maridos devido à sua beleza, cultura, fertilidade e nobreza. O vício mais inaceitável é a riqueza, pois uma mulher abastada é livre para fazer tudo o que deseja: *nil non permittit mulier sibi, turpe putat nil* — “não há nada que ela não se permita, nada que considere torpe” (VI, 457 tradução minha). O culminar deste poder é a capacidade de conspirar para matar o marido, tópico que encerra o poema e envolve Agripina — famosa também pela ganância e pela avarizia. Na origem da fúria crítica de Juvenal parece estar, portanto, o envolvimento da mulher em actividades consideradas exclusivamente masculinas, assumida como uma ameaça perigosa.

⁹ Pierre Grimal aborda a relação do *De Clementia* com a monarquia divina egípcia nomeadamente no ensaio “Le *De Clementia* et la royauté solaire de Néron” (Grimal 1972).

¹⁰ Na *Consolatio ad Helviam Matrem*, Séneca sintetiza as extraordinárias qualidades de Hélvia, amiga pessoal a quem o filósofo queria consolar de uma perda muito traumática, com frases como: *non potest muliebris excusatio contingere ei a qua omnia muliebra vitia auferunt* (“a desculpa de ser mulher não pode atingir uma pessoa de quem todas as falhas femininas estão ausentes”, 16, 2); e *Non te maximum saeculi malum, impudicitia, in numerum plurimum adduxit* (“O impudor, o maior mal do nosso tempo, não te pôde incluir na classe mais numerosa das mulheres”, 16, 3, tradução minha).

¹¹ Figura dos tempos lendários da monarquia, Túlia Menor era a filha mais nova do rei Sérvio Túlio e encarnava a sede insaciável pelo poder no feminino — a *dux femina* adúltera e assassina (Ginsburg 2006: 112-115). Tito Lívio, fiel à imagem tradicional, apresenta-a como possuída por uma ambição criminosa: apaixonada pelo poder e pelo igualmente ambicioso cunhado Lúcio Tarquínio, associa-se com ele para realizar o seu projecto de conquistar o trono. Decidem por isso casar-se, depois de eliminarem os cônjuges e irmãos respectivos (Túlia Maior e Arrunte Tarquínio), e urdem uma conspiração que culmina no assassinio do rei, pai e sogro de ambos. Túlia tenta participar activamente na sessão do Senado que entroniza o marido, mas o novo e último rei de Roma, conhecido como Tarquínio, o Soberbo, envia-a para casa. Ainda dominada pela excitação do momento, ela faz o seu carro passar sobre o corpo do pai, concluindo assim o parricídio de que fora a principal instigadora (*Ab Vrbe condita*, I, 48).

para os filhos, eram insensíveis aos tipos de restrição que mantinham os homens dentro dos limites da decência (Barrett 2005: 8-9). Por isso, a participação oficial em actividades políticas era impensável e irrealizável; e as mulheres que detinham grande influência junto dos príncipes eram olhadas com desprezo e ressentimento, impressos nas narrativas históricas (Barrett 2005: 5). Para os historiadores, de que os que escreveram sobre Agripina são já bem representativos, tal ambição desmedida era sempre acompanhada de crueldade e devassidão, usadas como estratégia de domínio e tidas por características femininas inerentes (Gruen 2006: 4). No entanto, quando observadas com atenção, verifica-se que, com frequência, as acusações de delitos sexuais feitas a mulheres da família imperial eram cortinas de fumo para disfarçar intrigas relacionadas com o controlo do poder¹².

Por todos os factores referidos, a *leyenda negra* de Agripina Menor é das mais sórdidas, acompanhando a bisavó Lúvia como exemplo maior de progenitora que não olhava a meios para colocar os seus filhos no poder e depois manter o controlo. Agripina Maior emulou-as na sede de poder, mas não no calculismo nem nos métodos. Tácito, o historiador mais completo e marcante que a tradição manteve, fixou um juízo convergente, lapidar e duradouro sobre elas: Lúvia, ambiciosa ao ponto de cometer crimes — *gravis in rem publicam mater, gravis domui Caesarum nouerca* (Annales I, 10) —, controladora, mas discreta e adaptável — *mater impotens, uxor facilis et cum artibus mariti, simulatione filii bene composita* —, tornada símbolo de castidade — *sanctitate domus priscum ad morem* —, apesar do escândalo que rodeou o seu casamento, talvez imposto (*incertum an inuitam*, Annales V, 1), com o jovem e maquiavélico Octaviano. Agripina Maior, matrona casta (Annales V, 3; VI, 25), é vista com alguma simpatia, mas também como dotada de *adrogantiam oris et contumacem animum* (Annales IV, 52), *semper atrox* (Annales IV, 52) e movida por uma

¹² As acusações de índole sexual contra as princesas imperiais, além de corresponderem aos preconceitos da sociedade, resultam muitas vezes de campanhas de difamação politicamente motivadas. J. Ginsburg salienta a sua ligação a lugares-comuns da invectiva política, “which employs sexual impropriety as a mark of character” (2006: 12). Os casos das Júlias, avó e tia de Agripina, vão nesta linha, tal como, séculos depois, os de Faustina Menor ou Júlia Domna. Com efeito, os notórios *Scriptores Historiae Augustae* promoveram, entre outros casos, a calúnia sistemática da mulher de Marco Aurélio, Faustina Menor, provavelmente reflectindo a tradição dos discípulos do poderoso professor de retórica Herodes Ático — que pretendia vingar-se da acusação de uxoricídio —, que se estendeu até Caracala (Burns 2007: 168-171). No século anterior, Díon Cássio, nada simpático em geral para com Júlia Domna, a culta esposa síria de Septímio Severo, afirmou claramente que Plautiano, figura poderosa na corte, a caluniava de forma vergonhosa e tentava encontrar provas dos seus alegados adultérios torturando senhoras da alta sociedade de então (*Epitome* LXXVI). Estas alegações de índole sexual podiam atingir também homens, como a execução de Pompeio Magno, marido de Cláudia Antónia, faz suspeitar, além das numerosas acusações de incesto, usadas para afastar potenciais adversários. A própria Agripina Menor aproveitou essa arma de destruição política para atacar possíveis rivais de Nero, como sucedeu com o processo de incesto contra Lúcio Júnio Silano, trineto de Augusto e até então noivo de Octávia — que simbolicamente se suicidou no mesmo dia do casamento incestuoso de Cláudio com a sobrinha.

ambição viril: *aequi impatiens, dominandi auida, uirilibus curis feminarum uitia exuerat* (*Annales* VI, 25). Agripina Menor, igualmente soberba, *atrox odii* (*Annales* XII, 22), possuída por uma inesgotável *ferocia* (*Annales* XIII, 2; 21), é acusada de ambição masculina, falsidade, avareza e devassidão politicamente motivadas: *Adductum et quasi uirile seruitium: palam seueritas ac saepius superbia; nihil domi impudicum, nisi dominationi expediret. Cupido auri immensa obtentum habebat, quasi subsidium regno pararetur*. Significativamente, Tácito começara a descrição sublinhando o contraste com Messalina: o que nesta era luxúria e ganância caprichosa, prejudiciais ao Estado — *feminae [...] non per lasciuiam, ut Messalina, rebus Romanis inludenti* (*Annales* XII, 7) —, obedecia em Agripina ao critério da utilidade na conquista do poder — *nisi dominationi, quasi subsidium regno*¹³.

A escolha tacitiana do vocabulário não é, naturalmente, obra do acaso, saltando à vista a insistência no adjectivo *atrox*, de contexto habitualmente masculino (Ginsburg 2006: 23)¹⁴, na caracterização das duas Agripinas.

1.2 Uma construção retórica

Judith Ginsburg, adoptando uma “resisting rather than assenting reading”, tentou encontrar “the patterns of representation and misrepresentation” (2006: 7) de Agripina Menor na artística narrativa tacitiana, não apenas pondo-a em paralelo com os habituais termos de comparação Suetónio e Díon Cássio, mas sobretudo através de uma cuidada verificação da sua consistência interna. O resultado é uma sucessão de contradições, como transparece, por exemplo, da sucessivamente alterada explicação da génese do plano para o matricídio¹⁵.

Tais inconsistências permitem sinalizar o preconceito — e eventual agenda — do *rerum scriptor* e vislumbrar *topoi* retóricos — e até aparentes enredos de comédia — sedimentados na tradição e repetidos por sucessivas gerações em certames de índole escolar. Neste âmbito, Ginsburg destaca os seguintes, absolutamente encarnados por Agripina Menor e pela sua bisavó Lúcia, e parcialmente por Agripina Maior, mas que envolvem também a maioria das figuras femininas imperiais:

¹³ A insistência de Tácito na vertente sexual configura, segundo Ginsburg, uma agenda oculta: sublinhar a paixão pelo poder — *ardore retinendae potentiae* (*Annales* XIV, 2) — como o que definia Agripina (2006: 18).

¹⁴ J. Ginsburg sublinha este recurso retórico, demonstrado por Kaplan (1979).

¹⁵ Tácito começa por apontar Popeia, mas acaba por esquecê-la — talvez porque a urgência do motivo não tinha suporte real, pois o casamento com o imperador só ocorreu três anos depois — e concentrar-se no medo de Nero perante o assédio da mãe (Ginsburg 2006: 47-48).

The Tacitean narrative employs not only the familiar rhetorical stereotypes of the *saeva noverca* (the wicked stepmother) and the *dux femina* (the woman who appropriates authority to which she has no legitimate claim), but several techniques borrowed from Roman comedy, foremost among them that of inversion. All characters of the imperial court – the emperor, his wives, and the imperial freedmen – are portrayed acting out an elaborate set of role reversals in which societal norms concerning gender and status are transgressed. The technique is further enhanced by the assimilation of the main characters to stock comic figures such as the *servus fallax* (Pallas), the *matrona imperiosa* (Agrippina), and the *senex stultus* (Claudius). (Ginsburg 2006: 23)

A eles devem associar-se os tópicos da rivalidade feminina, presente no uso repetido do despectivo *muliebris* (*offensio*, *causa*, etc.) no contexto dos conflitos de Lúvia e das Agripinas, e, naturalmente, da transgressão sexual.

O envolvimento da retórica acaba portanto por atribuir uma certa dimensão ficcional ao relato histórico, dada para mais a consabida tendência tacitiana para a análise psicológica das suas figuras e a consumada arte, por vezes trágica, da sua escrita. Fica também a ideia, corroborada por vários investigadores, de que Tácito prossegue uma agenda: a crítica, por meio da exposição ostensiva do poder de Agripina – e de outros tradicionalmente inaceitáveis, como os libertos –, “of Claudius’s regime and of the imperial system itself” (Ginsburg 2006: 22). Subjacente ao ataque às mulheres, pode também descortinar-se o receio perante o gradual *empowerment* verificado na sociedade romana¹⁶.

1.3 Um balanço contemporâneo

O fascínio desta mulher detentora de uma personalidade e influência tão assertivas tornou-a num tema sempre entusiasmante e popular. Porém, manteve-se até à actualidade, resistindo a sucessivas escolas historiográficas, a mesma luz negativa que iluminou

¹⁶ A partir de uma citação de T. Hillard — que traz à memória de quem o lê a sanha crítica de Juvenal — “It is just possible, however, that the imagery that was applied to politically active aristocratic women represents a conscious discouragement, and that it was being aimed at them in an era when changing mores threatened to challenge the male monopoly of the public arena”, Ginsburg sugere que tais estereótipos aparecem sobretudo desde os tempos convulsos dos finais da República, em reacção ao aparecimento de mulheres enérgicas e ambiciosas em paralelo com dinastas como Júlio César, Pompeio, Octaviano ou Marco António. Figuras como a misteriosamente deletéria Semprónia, descrita por Salústio, a calculista Servília e a voluntariosa Fúlvia — culminando em Lúvia Drusila, tão decisiva no *Principatus* — deviam aterrorizar o *status quo* (Ginsburg 2006: 106).

Agripina desde o seu tempo: como recorda E. Gruen (2006: 4-5), da “robust criminality” de Ronald Syme, em meados do século XX, ao “eliminating any new rivals” de Miriam Griffin — não esquecendo o “slept her way to the pinnacle of power” de Ronald Mellor —, no dealbar do século XXI, os traços de crueldade e devassidão continuam a definir a sua personalidade e o seu percurso.

Um dos seus mais recentes biógrafos, Anthony Barrett, em busca de um “sober reappraisal” dos relatos das fontes, admite que “the evidence, honestly and fairly evaluated, seems to suggest that she was a distinctly unattractive individual”; mas salvaguarda que se trata de uma inevitabilidade para quem busca o poder em regimes absolutos, e ainda mais para uma mulher numa sociedade profundamente misógina. E conclui que “it is when Agripina is judged by her achievements, rather than by her personality or character, that she demands admiration” (2005: XIII), algo que os antigos não estavam preparados para reconhecer, apesar de transmitirem, involuntariamente, dados positivos. O supracitado retrato tacitano (*Annales* XII, 7), por exemplo, admite implicitamente que Agripina possuía uma notável capacidade de planeamento e de administração — *quasi uirile*, afinal¹⁷. No entanto, todo o segmento é marcado pela observação inicial, uma desdenhosa e inapelável declaração de princípios, que unia pólos tão opostos como Tácito e Tibério¹⁸: *Cuncta feminae oboediebant (ibidem)*. Agripina irritava profundamente uma sociedade romana incapaz de aceitar o governo de uma mulher e formatada para interpretar os seus actos de poder como arbitrários e potencialmente criminosos¹⁹.

Agripina começa por ser uma vítima das circunstâncias, mas está dotada de uma personalidade demasiado forte para aceitar uma posição passiva. Com efeito, a experiência das sangrentas lutas no seio da família imperial fê-la esboçar um projecto de sobrevivência

¹⁷ Ginsburg revela algumas dessas situações, nomeadamente a capacidade para colocar os seus fiéis em posições de controlo político-militar — como a guarda pretoriana, que por isso não foi envolvida no matricídio —, a proficiente organização do assassinio de Cláudio, para o qual, assinala Tácito, Agripina preparara vários planos alternativos, e a forma astuta como evita os projectos mortíferos do filho: “But what we learn in the process — that as a woman with great experience of criminal activity, she was ever vigilante against plots, and that she had actually fortified her body with a preventive dose of antidotes — will contribute to our understanding of her as an extra-ordinarily resourceful person even in life-threatening circumstances” (Ginsburg 2006: 28, 31-32 e 49).

¹⁸ O imperador revela a sua índole misógina, em linha com a tradição de Catão, o Censor, em episódios como a recusa de várias das honras propostas pelo Senado para a sua mãe, na sequência da entronização: segundo Tácito, fazia-o porque via na elevação de uma mulher um rebaixamento para si próprio — *ceterum anxius invidia et muliebri fastigium in deminutionem sui accipiens (Annales* I, 14).

¹⁹ A opinião popular é expressa em passos como este, que revela a inquietação perante a entronização de Nero, uma “criança” de 17 anos dominada (com o expressivo uso de *regere*) por “uma mulher”: *igitur in urbe sermonum auida, quem ad modum princeps uix septem decem annos egressus suscipere eam molem aut propulsare posset, quod subsidium in eo*, qui a femina regeretur (*Annales* XIII, 6, destaque meu).

pelo poder, que implicava tornar o seu filho imperador²⁰, através da construção paciente de uma teia de influências. O casamento com o seu tio Cláudio, ao conceder-lhe um *status* de quase imperatriz, deu-lhe uma visibilidade apenas transitória, porque inaceitável na sociedade do tempo²¹. A insistência em manter essa posição ao lado do filho, cujo carácter ela não acautelara, ocasionou a sua desgraça.

A derrota final de Agripina resultou da sobrevalorização das suas capacidades perante a enormidade da tarefa. Embora tudo fizesse para proteger e entronizar o filho, ela protagonizou um projecto de poder centrado nela própria, como demonstra a sua acção enquanto consorte de Cláudio, que tentou prolongar com Nero; por outro lado, a sua ambição não se contentava com o discreto controlo de Lúvia²². A profundidade do seu desejo de governar o império é demonstrada pelo desespero com que reage ao afastamento pelo filho, e adquire contornos trágicos com a afirmação *necet dum regnet*, acentuada pelo augúrio nefasto que o pai de Nero, Gneu Domício Aenobarbo, expressara no seu nascimento²³. Mais do que os presságios, tão relevantes para o espírito romano, Agripina ignorou os sinais de perigo manifestados desde cedo por Nero²⁴. A sua experiência,

²⁰ O refúgio no anonimato, à semelhança de Cláudio — que exagerava os sintomas da sua alegada imbecilidade para não ser visto como rival (Suetónio, *Vita Claudii*, 38) —, não lhe asseguraria uma existência pacífica, como ela própria e Nero se encarregaram de demonstrar ao eliminarem descendentes de Augusto aparentemente inofensivos, e.g. os Silanos, Fausto Sula Félix e Rubélio Plauto.

²¹ Com Cláudio, além da profunda influência nas políticas, Agripina exercia funções protocolares compatíveis com as de uma imperatriz, recebendo, sentada num trono, delegações estrangeiras — uma prática que o filho não permitiria (*Annales* XIII, 5).

²² Tácito, no entanto, aponta várias vezes o carácter ostensivo de algumas atitudes de Lúvia (*impotentia matris*, *Annales* IV, 57), depois de o filho ascender ao trono. Por exemplo: irritada pela gradual indiferença deste, ela terá divulgado cartas de Augusto com apreciações humilhantes sobre Tibério, algo que alguns consideravam uma das causas do refúgio em Capri (*Annales* IV, 5; Suetónio, *Vita Tiberii*, 51).

²³ Suetónio (*Vita Neronis*, 6, 6) escreve: *Quicquam ex se et Agrippina nisi detestabile et malo publico nasci potuisse*. (“O que quer que nascesse dele e de Agripina só podia ser detestável e nefasto para o bem público”, tradução minha). Há estudiosos que põem em causa a veracidade de tal afirmação, saída de um pai caracterizado como totalmente *detestabilis*, e lhe atribuem um enquadramento retórico (Ginsburg 2006: 11).

²⁴ A elaborada hipocrisia exibida no contexto do convite a Agripina para os fatais *Quinquatris* de 59 e a absoluta imoralidade consubstanciada no matricídio são o culminar de toda uma série de situações em que Nero mostrara os efeitos de uma infância sem uma forte presença formativa e da convivência com a discricionariedade e hedonismo acessíveis aos príncipes do seu tempo. A subida ao trono imperial em plena adolescência, com o exercício de um poder absoluto sob a aparente supervisão de facções em disputa, acentuou esses traços, como é visível no episódio de Acte, aproveitado por Séneca e por Afrânio Burro para diminuir a presença de Agripina. Miriam Griffin sublinha as consequências profundas das vicissitudes (exílio, discórdias com os Aenobarbos, reputação maquiavélica, etc.) e da severidade de Agripina na formação do carácter desconfiado, inseguro e dissimulado de Nero, desde a primeira infância (2001: 30), além da herança familiar de paranóia e de teatralidade (2001: 214).

construída sobre os despojos sangrentos dos seus, ensinara-a a ser implacável ou discreta consoante o contexto. Sempre cautelosa na gestão das relações pessoais, como atestam os seus casamentos com Crispo e Cláudio, e magistral na criação paciente de redes de influência, nomeadamente na administração imperial e na guarda pretoriana, Agripina foi enganada pelo filho – o *qualis artifex* – até na última noite da sua vida.

2. Duas Agripinas contemporâneas²⁵

As muitas incertezas insanáveis na extraordinária biografia de Agripina – afinal também retoricamente ficcionada pelos *rerum scriptores* – deixam um vasto campo à decisão interpretativa e um irresistível conjunto de possibilidades para o romancista histórico (Couto 1995: 90-93) que se sinta tentado a

Tomar uma vida conhecida, acabada, fixada (tanto quanto é possível sê-lo) pela História, de forma a abranger num só olhar toda a curva; mais ainda, escolher o momento em que o homem que viveu essa existência a avalia, a examina e chega a ser por um instante capaz de a julgar. Fazer de maneira que ele se encontre perante a sua própria vida na mesma posição que nós. (Yourcenar 1988: 250)

Entre os que se deixaram seduzir pelo fascínio de Agripina, e por coincidência em datas muito próximas, estão Pierre Grimal (1912-1996) (*Mémoires d'Agrippine*, 1992) e Seomara da Veiga Ferreira (1942-) (*Memórias de Agripina*, 1993), unidos pela dedicação aos estudos clássicos e históricos (Couto 1995: 86-87). Sem extravagâncias narratológicas, na incontornável senda de Yourcenar, ambos evocam e invocam a imperatriz na primeira pessoa, tendo escolhido para *incipit* desse “retrato de uma voz” (Yourcenar 1988: 256) um momento definidor – análogo ao vislumbre do perfil da morte que motivou Adriano, também ele autor de memórias perdidas –, em que a pureza da verdade seria mais profunda. Romances de dimensões distintas²⁶, estas duas memórias acabam por reflectir a verdade escolhida pelos seus autores e, portanto, duas diferentes Agripinas, provando, na expressão de Maria de Fátima Marinho, “a parcialidade da focalização presente no discurso da História, mesmo quando, aparentemente, se trata do mesmo focalizador” (1999: 229).

²⁵ Apesar de datados do final do século XX, não me parece que os romances tenham ambições pós-modernas no sentido de uma profunda desconstrução narrativa ou da personagem. Maria de Fátima Marinho (1999: 228) sublinha, contudo, que o facto de, em ambas, Agripina assumir a narração corresponde a uma novidade em relação aos séculos de silêncio.

²⁶ A edição de Grimal, em livro de bolso, tem sensivelmente o mesmo número de páginas, mas a diferença da mancha tipográfica é considerável.

2.1 Liberdade ficcional e fidelidade às fontes

A primeira diferença entre as duas obras prende-se com a intervenção do autor textual no lançamento da diegese. Seomara abre o pano com a sua heroína sozinha em palco, e só ao descê-lo intervém para esclarecer brevemente as opções toponímicas; Grimal toma a palavra em primeiro lugar com um “Avertissement” que expõe as fontes, e portanto os fundamentos históricos, da sua Agripina. Ao anunciar que, com a excepção de alguns extras inventados para dar cor local, “tous les cas évoqués sont authentiques et pourraient être accompagnés d’une référence. Ils sont fournis par Tacite, Suétone, Dion Cassius et quelques autres, ainsi que par divers documents épigraphiques” (7), Grimal parece espartilhar ostensivamente a sua protagonista com a “verdade histórica”, antes que ela possa abrir a boca, tornando-a quase num ventríloquo da percepção que dela tiveram os contemporâneos e os que sobre ela escreveram nos dois séculos subsequentes²⁷. Contudo, o uso das fontes, com destaque para Tácito, não é exclusivo, pois o autor optou por não acompanhar exaustivamente a acção histórica²⁸, privilegiando a discussão de ideias. Por outro lado, como se verá, Grimal aproveita as discordâncias dos *rerum scriptores* quanto às atitudes da sua protagonista para fazer escolhas consistentes com o carácter que lhe definiu, indo por vezes mais longe do que os três principais *rerum scriptores* por ele identificados.

Seomara usa as mesmas fontes, embora não as revele²⁹, e também recorre sobretudo a Tácito, mas segue-o mais de perto e mais insistentemente do que Grimal, sempre que a sua Agripina recorda episódios históricos relevantes³⁰. Tal opção está de acordo com o cunho historicista assumido pelo relato de Seomara, evidenciado pelo aparato de cronologias e de genealogias apenso ao romance – ausente por completo em Grimal –, que

²⁷ Desta forma, o autor chama também um pouco a atenção para o seu extraordinário currículo no âmbito da história e da literatura do século I. Na enorme lista de publicações de Pierre Grimal, destaco os livros *Sénèque ou la conscience de l'Empire* (1978), *Tacite* (1990) e *Le procès Néron* (1995), que demonstram o peso do contexto de Agripina Menor na sua carreira de investigador.

²⁸ José Maria Ferreira Maio faz uma longa colação entre os textos de Grimal e Seomara e as fontes (1995: 38-149), mostrando desde logo que a importância dos *Annales* é avassaladora, tanto em termos da estruturação dos episódios históricos nas duas *Memórias*, como na fidelidade ao texto-fonte. Ambas as obras seguem de perto a sequência de acontecimentos tacitiana, mas Grimal é mais livre e resumido no acompanhamento dos capítulos, mesmo adoptando por vezes a paráfrase e até a tradução *ad sensum* (1995: 60-61, e.g.; 147-149).

²⁹ Atitude surpreendente para alguns (Maio 1995: 149), mas que me parece resultar do desejo de libertar Agripina da pressão das fontes desde o início da narrativa.

³⁰ Seomara usa insistentemente a paráfrase e por vezes a tradução *ad sensum*, na senda da opção por um relato histórico mais pormenorizado (Maio 1995: 58-60 e.g.; 147-149).

ajuda a construir uma verosimilhança histórica, e até uma cor local, mais consistente. A fidelidade às fontes no respeitante aos comportamentos de Agripina é, como nas *Mémoires*, seleccionada em função do perfil escolhido.

2.2 Implicações dos diferentes *terminus a quo* da retrospectiva

Em ambos os romances, Agripina contextualiza e justifica o registo das suas memórias numa introdução que expõe diferenças significativas entre os dois relatos. Grimal coloca o *incipit* dramático em Roma, na noite do aparente envenenamento de Britânico³¹, 11 de Fevereiro de 55, quando afinal nem tudo estava perdido, mas Agripina se sentiu, pela primeira vez, ultrapassada e receosa do filho. À autobiografia concluída³² nessa assustadora madrugada apenas são acrescentadas, como aditamentos telegráficos, algumas informações esparsas sobre o quadriénio que culminou no matricídio³³. As últimas breves palavras de Agripina (*Nouissima uerba*) são o angustiado desabafo — amaldiçoando Popeia, mas desculpando Nero³⁴ — perante a iminência do seu assassinio. Não há, por isso, lugar a uma perspectivação retroactiva de pessoas e de eventos em função dos últimos e tormentosos anos. A opção feita por Grimal, condicionada talvez pelo aparente apagamento de Agripina nos relatos das fontes³⁵, retira dramatismo à história e profundidade reflexiva à narradora, com implicações consideráveis, até na extensão do texto.

O momento escolhido por Seomara ocorre em Março de 59, durante o festival dos *Quinquatria*, na derradeira e terrível noite em que Agripina, refugiada numa *uilla* imperial de Baulos depois de sobreviver ao naufrágio encenado pelo filho, espera ansiosamente a chegada dos seus assassinos. É nesse momento limite, em que pode realmente vis-

³¹ “Je commence à écrire ce qui doit être mon histoire et celle de ma famille, ce soir [...] et mes yeux sont pleins d’horreur. Britannicus est mort” (9).

³² Só num espaço psicológico poderia tal facto concretizar-se. Já as *Memórias de Adriano* assumem-se como uma espécie de diário-carta, repartido por vários dias, assinalados por referências ao que rodeia o imperador moribundo.

³³ Este procedimento de Grimal parece assumir a escrita em algum suporte material que permitisse aditamentos. O tamanho considerável do texto torna tal possibilidade fantástica, surpreendendo também o facto de os registos posteriores serem tão sucintos. No caso das *Memórias*, a dimensão fantástica aumenta com o tamanho ainda maior e com a concentração numa noite apenas, em que Agripina se dirige por vezes a uma pequena escrava, última dos seus inúmeros servos, aterrorizados pela chegada iminente dos assassinos.

³⁴ “Mais lui, lui qui n’est que son instrument, fasse le ciel qu’il vive, assez longtemps pour se souvenir des jours où je l’avais près de moi, des jours où il m’aimait” (371).

³⁵ A. Barrett justifica esta ausência com o procedimento habitual de Tácito perante uma actividade mais discreta (Barrett 2005: 179); J. Ginsburg sublinha a incoerência entre o desaparecimento por alegada irrelevância e a necessidade de a matar quatro anos depois (Ginsburg 2006: 179).

lumbrar o perfil da sua morte, que ela perscruta toda a sua existência. Os anos de perda de influência, simbolicamente marcados pela morte de Britânico, permitiram à mãe do imperador aprofundar várias questões, incluindo a amplitude da sua influência no Senado e na Guarda Pretoriana e a avaliação de algumas personagens fundamentais no seu destino, com Sêneca em lugar de destaque.

Relaciona-se decerto com tais escolhas outra diferença fundamental entre as duas *Memórias*: a apreciação de Sêneca (Couto 1995: 189-195). Consensualmente apontado por historiadores antigos e actuais como envolvido na perda de poder de Agripina desde 55 e conivente, pelo menos, com o processo de justificação da sua morte. Ele é admirado até ao fim pela Agripina de Grimal, de quem é uma espécie de guru³⁶. O autor optou também por rejeitar as alegações de adultério entre ambos presentes na maioria dos relatos da Antiguidade (75, 198). Em sentido contrário, o estóico é sinalizado, logo nas primeiras linhas do prólogo das *Memórias*, como um hipócrita detestável, ambicioso e manipulador. Ironicamente, a observação aparece a propósito de uma citação adaptada do *De Clementia* (I, 8, 3) – *fastigium tuum affixum est* –, usada como recurso trágico, pois evoca a fatalidade do poder.

2.3 O desígnio das memórias

As razões apresentadas para a decisão de partilhar as suas memórias com a posteridade revelam também consideráveis diferenças e desenham os contornos gerais das duas Agripinas. Nas *Mémoires*, para além da memória futura, a finalidade da obra é dar explicações para os crimes e devassidões absolutamente assumidos no *Avertissement*: “J’ai trop de souvenirs, je connais trop de secrets pour laisser tout cela périr. Et puis, je veux me justifier, dire ma vérité, rendre justice à ceux qui m’ont entourée ou dont l’image a accompagné toute mon existence, entendre de nouveau leurs voix” (11). Esta abertura comunicativa de Agripina, decerto *pro domo sua*, mas também mantendo viva a lembrança de outros, acaba, porém, por sofrer uma limitação significativa: apenas poderão compreendê-la plenamente – e apenas lhe importam – os que partilham com ela a condição de eleitos pelos deuses para reinar: “Mais qu’ai-je à faire de ce que pensent les autres, ceux qui ne savent pas, qui n’ont jamais connu ces violences de l’âme, inséparables de ce que nous sommes, nous à qui les dieux donnent en partage de régner!”

³⁶ Sêneca influencia profundamente o pensamento ético-político de Agripina: veja-se a forma como ela justifica o assassinio de Cláudio, usando as palavras, já antigas, do filósofo (317). No *Avertissement*, Grimal anunciara que faria uso dos seus escritos.

(9). Como acrescentará mais tarde, mais do que paixão devoradora, a sede de poder é um dever sagrado, incompreensível até para o seu espirituoso segundo marido, Passieno Crispo: “Cette ambition, qui était pour moi, comme je l’ai dit et répété déjà, une sorte de devoir sacré, Crispus ne pouvait la comprendre” (215). Assim, quaisquer meios usados para a sua concretização estavam de antemão justificados, exemplo da atitude egocêntrica e desprovida de escrúpulos que caracteriza a personagem de Grimal³⁷. Indo mais longe, Agripina revela que o seu projecto de poder era centrado em si e não no seu filho, de quem poderia tornar-se rival: “L’enjeu était le même. Prendre ou garder le pouvoir, cette toute-puissance qui avait appartenu à Claude, qui appartenait maintenant à Nero et que moi, sa mère, à qui il le devait, je pouvais lui disputer” (10) – uma ideia que repetirá várias vezes. Este “devoir sacré” reveste-se, porém, de contornos contrários à mentalidade romana, apesar da breve invocação de Virgílio³⁸: uma mulher pretende exercer o poder, sentindo-se parte de um grupo exclusivo e por isso superior à maioria dos homens, e, como irá apontando ao longo da obra, revê-se no modelo da realeza divina típica do Oriente (143)³⁹. A Agripina de Grimal, herdeira da soberba de sua mãe e da avó Júlia, baseada no sangue imperial e divino da *gens Iulia* (145)⁴⁰, assume-se também como bisneta de Marco António, embora lhe reprove o descontrolo (240).

Ambiciosa e segura de si, a vida desta Agripina é no entanto construída à volta dos sucessivos homens poderosos que ela observou e tentou controlar. A titulação dos capítulos das *Mémoires*⁴¹, onde o possessivo não disfarça o papel central desses homens, apresenta uma perspectiva semelhante à de uma qualquer biografia. O tom coloquial adoptado, acentuado pelas recordações dos tempos da infância e por frequentes diálogos, confirma uma Agripina algo superficial e até desmistificadora, embora sejam frequentes

³⁷ E.g. “Le sort de Silanus comptait peu lorsqu’il s’agissait de si grands intérêts” (268).

³⁸ “Je n’oubliais pas les vers de Virgile, rappelant aux Romains qu’il leur appartient de gouverner le monde” (223).

³⁹ Este tema é estudado por Grimal no já aludido ensaio “*Le De Clementia* et la royauté solaire de Néron”.

⁴⁰ À semelhança das outras famílias patricias, os Júlios reclamavam a sua ligação à lendária elite troiana que se teria instalado em Itália depois de uma longa odisséia. O seu antepassado seria Ascânio, ou Iulo, filho do herói Eneias e da sua mulher Creúsa, perdida durante a destruição da cidade, o qual se teria mais tarde instalado em Alba Longa e iniciado uma linhagem real. Por sua vez, Eneias é identificado desde os poemas homéricos como filho do príncipe troiano Anquises e da deusa Afrodite, ou Vénus (Tito Lívio, *Ab Urbe condita*, I, 1-3). A esta prosápia lendária, que Augusto fará cantar por Virgílio e que Tito Lívio fixou na memória histórica, acrescia a divinização de Júlio César, tio e pai adoptivo do *Princeps*, ele também objecto de apoteose depois da sua morte. Estas circunstâncias da linhagem dos Júlios fundamentava a soberba de vários membros da família, nomeadamente o desprezo votado por Júlia Maior ao seu marido Tibério, apesar da longa linhagem aristocrática dos Cláudios (*Annales* I, 53).

⁴¹ Le temps de mon père; II Mon grand-oncle Tibère; III Mon frère Gaius; IV Mon oncle Claude; V Claude mon mari; VI Mon fils Néron.

as digressões e conversas filosófico-políticas, nomeadamente com Sêneca, à volta da sua teoria da clemência. São sintomáticas a sua avaliação infantil sobre o relato que a mãe lhe fez das actividades do seu pai na Germânia, aquando da morte de Augusto – em vez de glorioso general, era um amanuense da administração imperial; e as observações perversas do pequeno Calígula, que Grimal usa como seu cicerone na visita ao Oriente, contrariando a ideia generalizada de que Gaio fora o único filho a acompanhar Germânico na fatal viagem⁴². Embora lúcida na crítica à índole destruidora e aviltante da dignidade imperial do irmão (222), Agripina parece ter sido contagiada pelo seu cinismo.

As *Memórias* de Seomara atribuem a Agripina um desígnio ambicioso de índole mais solene e mais romana, sugerido pela citação inicial dos versos 4 a 7 da *Écloga Quarta* de Virgílio, anunciadores da nova Idade de Ouro prevista pela Profecia Cumeana. Ao longo do texto percebe-se que a Profecia é o fundamento da profunda convicção de Agripina sobre a sua missão política – de que o filho, encarnando o *tu modo nascenti puero, quo ferrea primum desinet ac toto surget gens aurea mundo* dos versos seguintes, seria continuador. A estrutura externa do texto acompanha esta grandiosidade romana através de citações que, juntamente com o predomínio quase total do monólogo, tornam irresistível a lembrança dos capítulos das *Memórias de Adriano*⁴³.

O prólogo/proposição integra-se no primeiro dos três grandes capítulos da obra, cujo título é a citação, naturalmente anacrónica, da descrição tacitiana da noite do fatal naufrágio em Baulos, em Março de 59: *Noctem sideribus inlustrem et placido mari quietam* (*Annales* XIV, 5). Assim, Agripina posiciona-se como personagem trágica, reforçada pelo *Dira canam* ovidiano (*Met.* X, 300) do segundo capítulo, também mencionado no prólogo. Contudo, as suas palavras logo retomam o mote fornecido pela citação virgiliana, de pendor sobretudo épico: a imperatriz *Agripina Augusta Mater Augusti* – título de origem numismática do terceiro e último capítulo – vê-se como personagem central na história da sua amada *Roma Aeterna*, convocada pelo destino para pôr em prática o projecto imperial glorioso anunciado pelo mantuano. As *Memórias* acabam sendo a sua *Odisseia*, mostrando como lutou para levar seu filho Nero a construir, com ela, um regime inspirado no principado de Augusto (43, 239). Porém, ele preferira o “insinuante espectro da autocracia oriental”, contrário à velha dignidade romana (313, 301).

Imersa na terrível angústia da espera pela morte ordenada pelo seu próprio filho, Agripina quer abrir-se à verdade, aproveitando a estranha lucidez da proximidade do fim (272):

⁴² Grimal pretende talvez vincar a exposição da então pequena e impressionável Agripina à influência perversa do irmão e ao fascínio político-cultural do Egipto faraónico, que aliás apaixonava seu pai Germânico.

⁴³ Maria de Fátima Marinho aponta o papel das citações na criação de mistério e cor local (1999: 225).

Hoje preciso de utilizar somente as palavras necessárias e despojar o meu pensamento de tudo o que é adventício, secundário, banal. Que os deuses, apesar de tudo, me deixem morrer na plena consciência de meus crimes assim como da minha inocência, porque hoje consagra-se o meu destino. [...] Eu cantarei coisas terríveis... (13).

Profunda admiradora dos pais, cujo destino trágico lhe abra os olhos, ela compara-se com a mãe – com quem partilha o epíteto “Loba Romana” – e aponta como semelhança principal o orgulho pelo destino de Roma. Mas o seu horizonte ultrapassa o mero âmbito individual: medita sobre a indiferença dos deuses, a injustiça e o sofrimento dos homens, tendo sempre por pano de fundo a imensa beleza do cosmos, as paisagens naturais e humanas nas quais se projecta⁴⁴. Descrita na nota final como “mulher culta do séc. I da nossa Era”, Agripina também enquadra a paixão por Roma na cultura do seu tempo. As grandes figuras da literatura latina, companheiras de toda a vida, até no exílio, são constantemente citadas como agregadoras do espírito colectivo e porta-vozes eternos da dor humana⁴⁵, conferindo grandiosidade ao relato. Os longos subtítulos, carregados de citações e de alusões, demonstram a enorme cultura de Agripina e a profundidade da sua reflexão sobre a sua experiência terrena⁴⁶.

2.4 Estratégias de sobrevivência e domínio

Perante os métodos considerados pelos antigos como apanágio da mulher ambiciosa – crueldade e devassidão –, Grimal e Seomara tomam também posições algo diferentes. Para ambas as Agripinas, o recurso ao crime é puramente utilitário: a sobrevivência, qual legítima defesa, com frequência por antecipação, aparece como estratégia de desculpabilização. Este

⁴⁴ “Meu pai deu-me a primeira grande lição de história: os bons morrem cedo e a moral e o heroísmo compensam muito pouco. [...] Meu pai era sábio e Minerva não o salvou. Minha mãe foi a matrona mais casta e honesta que alguma vez Roma gerou. [...] Ela acabou como um verme que se esmaga sem que a brisa do mar trouxesse ao seu regaço nem sequer um simulacro do sopro divino para lhe suavizar a malignidade implacável do derradeiro momento. Como hoje sucede comigo, mas a grande diferença é que a neta de Agripa nada tem a ver com a neta de Augusto a não ser o resíduo quase intemporal dessa nobreza romana, desse orgulho que a velha Roma deixou no meu sangue” (12).

⁴⁵ “Os poetas não devem ter túmulos. Pertencem à Eternidade” (13).

⁴⁶ I: Em memória; A Morte em Nola; De Roma ao País dos Úbios; A Canção do Reno; Do Sonho do Egipto ao Crepúsculo em Antioquia; O Lamento da Loba; O Homem de Volsinies. II: Da morte da Augusta ao Triunfo do Etrusco; A Longa Espera em Antium; Necet me dum Regnet; Caius Caesar Augustus Germanicus ou a Morte em Outubro; Do Cântico Final da Germânia aos Luars de Pontia; As Máscaras do Palatino e as Saturnais de Calígula; Os Ritos de Morte e da Vida na Roma do Regresso; As Festas Romanas de Valéria Messalina; A Última Bacanal de Lycisca. III: O Regresso da Loba; A Teia do Poder; De Novo a Morte em Outubro; Tiberius Claudius Nero Imperator e a Profecia Cumeana; A Descida aos Infernos na Casa de Príamo; O Derradeiro Exílio da Loba; De Antium a Bauli pela Margem do Grande Rio.

facto está patente, por exemplo, na eliminação ou afastamento de vários *Silani* (*Memórias*, 163, 288) e no não envolvimento na morte de Britânico, mas as *Memórias* revelam uma consciência mais profunda das implicações dos crimes. O envenenamento de Cláudio, por exemplo, é analisado num horizonte mais vasto: assumido em 54 como uma decisão imensamente dolorosa, ditada pela sobrevivência, será retrospectivamente visto em 59 como um erro terrível, pois causou a sua ruína e a do próprio império (273).

Nas *Mémoires*, Agripina é mais cruel e cínica: justifica-se com a necessidade de eliminar um tirano sangrento (317); confessa a Nero o assassinio para fazer o filho entender o quanto se sacrificara por ele (338); e desagrada-lhe por sentir algum peso na consciência (339).

As circunstâncias da morte de Passieno Crispo, seu segundo marido, são apresentadas de forma totalmente diferente: a Agripina das *Mémoires* aproveita-se dele para obter riqueza e segurança perante a ameaça de Valéria Messalina; quando esta desaparece, pede-lhe que se suicide para poder visar Cláudio, o que ele aceita de bom grado (259-263). As *Memórias*, que também sublinham a conveniência do enlace com este homem mais velho e próximo de Cláudio, apresentam a morte de Crispo como natural e ocorrida antes da queda de Messalina (220)⁴⁷. Nas *Memórias*, Agripina debruça-se várias vezes sobre a forma como a discreta Livia esperou pacientemente cinquenta anos para destruir todos os obstáculos à ascensão de Tibério. À medida que o texto avança, a comparação com a sua própria experiência do Poder condu-la a uma maior compreensão dos gestos mortíferos desta bisavó (270) e do seu filho Tibério – visto como incompreendido e sempre elogiado como general e administrador (143, 124) – para com a sua família: o interesse do Estado Romano está acima de tudo (288)⁴⁸. O elevado desígnio de prosseguir a política de Augusto, professado pela Agripina das *Memórias*, acaba também por funcionar como uma justificação, e até reabilitação, dos seus crimes. Aliás, à *Lupa*, como protectora do filho e do destino de Roma, nada se pode assacar (Dias 1999: 393-394).

2.4.1 Agripina e o amor

As duas Agripinas afastam-se mais claramente ainda no perfil amoroso: em linha com o *Avertissement*, a Agripina de Grimal conforma-se com a imagem tradicional de devassidão, assumindo os amantes que lhe atribuem; a Agripina de Seomara, pelo contrário,

⁴⁷ Trata-se de um tema polémico, pois não parece existir um claro fundamento para a acusação, surgida num escoliasta de Juvenal (Barrett 2005: 86; Ginsburg 2006: 17). Grimal deve ter acolhido esta acusação obscura por ser consistente com o carácter impiedoso e libertino da sua Agripina.

⁴⁸ Tácito aproxima as duas, seguindo mais uma linha retórica: a *saeua nouerca* (Ginsburg 20016: 32 e 106-112).

considera-se uma matrona e, além de recusar a maior parte das acusações de imoralidade⁴⁹, valoriza o amor como força fundamental. A relação, e conspiração (171), com o seu cunhado, já viúvo, Lépido – Grimal não associa Agripina à hipotética conjura mas ratifica a ideia das relações incestuosas em que todos participavam por ordem de Calígula (170) –, marcou a sua vida pela experiência da “perfeição total” (284) e é muitas vezes lembrada, juntamente com a profunda dor causada pela execução do cunhado, a que Calígula a obrigou a assistir, antes de a enviar para o exílio (284). Nas longas análises que faz sobre as personagens com quem conviveu, a Agripina de Seomara reflecte sobre os efeitos da falta de amor, que, segundo ela, desgraçou Tibério e Cláudio (108). O amor é vivido num sentido mais amplo, como o do afecto dedicado a Acerrónia e até ao gato (175) que encontrou em Pôncia⁵⁰. Nestas, como noutras reflexões, ela revela uma compreensão profunda da humanidade, por vezes estendida às vítimas dos seus planos, como Octávia e Britânico (262, 292) e até as Domícias (212).

A relação com o primeiro marido é também apresentada de forma diferente. A sua afirmação de que nada de bom poderia nascer do casal foi, segundo Grimal, a razão do afastamento de Agripina em relação ao aristocrata ébrio e violento, com quem partilhara ainda assim bons momentos, embora o visse sobretudo como instrumento do seu projecto de ter um filho (115). Para Seomara, pelo contrário, Agripina e Gneu sempre se detestaram, inclusivamente por motivos políticos (114-115, 163-164), e a tardia concepção de Nero, se bem que também aqui desejada por ela, ocorreu fugazmente, num momento de irracionalidade alcoólica, resultante do anúncio da morte de Tibério (139).

A Agripina de Grimal nunca amou profundamente, embora confesse uma ligação física muito forte a Palas, e afirma o seu absoluto controlo também neste âmbito: ela é a *domina* (341). Condescendente com o seu gosto pelo sexo – no que se afasta da perspectiva “utilitarista” de Tácito (*Annales* XII, 7) e revela conformidade com o estereótipo milenar da mulher escrava dos prazeres –, Agripina considera que as mulheres não só dificilmente es-

⁴⁹ Refere-se aos alegados casos com Sêneca, Tigelino, Palas, e aos incestos, com a excepção óbvia do casamento com Cláudio. Agripina responsabiliza Narciso pela difusão desses boatos (266-267). Parece haver da parte de Seomara uma tentativa de “purificar” a sua heroína.

⁵⁰ Este pormenor, ainda assim verosímil, contraria a ideia dos investigadores de que a entrada do gato como animal de estimação nos lares romanos foi mais tardia: a recomendação de Paládio, em finais do século IV, para se usarem gatos em vez de doninhas ou furões para destruir as toupeiras (*Contra talpas prodest catts frequenter habere in mediis carduetis. Mustelas habent plerique mansuetas. Opus agriculturae*, IV, 9) mostra o desinteresse ainda vigente pelo animal (cf. Bobis 2006: 28 e 31). Assim, a introdução do gato como animal de estimação de Agripina, exilada na solidão de Pôncia, deve corresponder a uma referência pessoal da autora, que assim sublinha a sensibilidade e o instinto protector da sua protagonista, ligando-a mais uma vez ao lado feminino.

capam ao apelo do amor físico, como devem ter o devido desconto da parte do marido, à semelhança do que se passara com as suas irmãs (195). A sua aceitação do incesto, admitindo-o com Calígula, enquadra-se na adesão à ideia da monarquia divina (135): só é aceitável em possuidores de sangue real (145). O sexo como recurso para atingir os seus objetivos é assumido igualmente pela Agripina das *Memórias* em relação ao segundo e terceiro casamentos (202, 205-206)⁵¹. No entanto, o incesto com o filho é para ela totalmente inaceitável (332); nas *Mémoires*, onde é apresentado como último recurso de uma Agripina desesperada, não foi consumado apenas por acaso (368)⁵².

2.5 Mulher e poder

O tema da condição feminina perante o poder é abordado por ambas as Agripinas, mas sempre com a perspectiva de uma mulher autoconfiante, enquadrada numa sequência familiar de grandes personalidades. Nas *Mémoires*, Agripina, que é confrontada com os preconceitos em situações do quotidiano, como o circo (235), questiona a secundarização tradicional das mulheres (61), e está certa de que, um dia, a mulher romana poderá ocupar lugares de poder⁵³ (209). Ela tentou contribuir, aliás, para a quebra de barreiras: o constrangedor episódio da embaixada arménia⁵⁴ resultara do desejo de criar

⁵¹ A avaliação que as duas Agripinas fazem de Messalina, modelo de devassidão e crime, é por isso pertinente: ambas a condenam e desprezam, também pela insensatez política, e nas *Mémoires* é equiparada a Calígula, como possuídos por uma força destrutiva (222).

⁵² Grimal parece, portanto, querer insistir na ideia do relativismo sexual de Agripina e na sua adopção de costumes filiáveis na monarquia egípcia, que tinha marcado a história da sua família. O fascínio de Germânico, neto de Marco Antônio, pela civilização do Nilo é consabido (*M. Silano L. Norbano consulibus Germanicus Aegyptum proficiscitur cognoscendae antiquitatis*, *Annales* II, 59: No consulado de M. Silano e L. Norbano, Germânico viajou para o Egipto para conhecer as antiguidades", tradução minha) e levou-o a cometer o delito político de visitar a província sem autorização de Tibério (*ibidem*). J. Ginsburg contesta a teoria do incesto (2006: 12), sobretudo porque, além da já aludida dimensão retórica, não é mencionada por Tácito. Tal acusação, habitual no contexto das intrigas à volta da corte imperial romana, é, aliás, usual em todas as outras, de Alexandre Magno a Henrique VIII. Para a investigadora, que aborda o *topos* retórico da transgressão sexual, é mais pertinente questionar os motivos de Calígula para expor tão ostensivamente os alegados crimes sexuais das irmãs, ligados a uma conspiração em que o envolvimento de Agripina é também nebuloso (Ginsburg 2006: 15 e 116-130).

⁵³ Estas reflexões são frequentes e por vezes feitas a partir da análise da história: veja-se, na juventude, a marcante digressão sobre Tanaquil — com quem se identifica ao longo da obra por ter lutado para transmitir o trono ao filho, como a notável rainha de origem etrusca fizera com Sêrvio Túlio (Tito Lívio, *Ab Vrbe condita*, I, 41) — e a impiedosa Túlia Menor (Tito Lívio, *Ab Vrbe condita*, I, 46-48), no contexto de uma visita de estudo à Etrúria na companhia de Cláudio (98-99); e as fantasias com as glórias das rainhas orientais (142).

⁵⁴ Perante o embaraço de Nero, Agripina avançou para receber a delegação estrangeira, mas foi conduzida por Séneca para fora da sala. Este episódio foi visto pelos historiadores antigos como detonador do seu afastamento, pois a presença de uma mulher naquele contexto era um *dedecor* — uma vergonha pública (*Annales* XIII, 5).

um precedente no protagonismo feminino (344-345). A Agripina de Seomara é menos militante, mas reconhece as limitações impostas às mulheres romanas⁵⁵ e os preconceitos populares. Por outro lado, sublinha que, ainda assim, as mulheres romanas dispunham de muito mais liberdade do que as gregas (332) e reage com fúria à rejeição misógina do Senado (295) e sobretudo do seu inimigo Narciso, porta-voz da misoginia mais acesa, talvez pela sua origem grega (262)⁵⁶.

Conclusão

Estas duas reconstruções de Agripina, quase simultâneas no tempo, correspondem a verdades diferentes de autores diferentes: Grimal, mais preso à perspectiva dos historiadores antigos, esboçou uma Agripina cínica e implacável; Seomara, mais livre, criou uma Agripina original e complexa, uma imperatriz ao nível de Adriano. Qual das duas Agripinas se aproximará mais da que existiu no século I? Parafraseando Yourcenar, ambos os autores fizeram de maneira que ela se encontrasse perante a sua própria vida na mesma posição que eles (1988: 250). Como Pilatos notara, e a Agripina das *Memórias* sublinha⁵⁷, mesmo quando sinceramente buscada, “a verdade não é pura” (Yourcenar 1988: 264). Por isso, Agripina continuará a interpelar a posteridade, com o olhar vazio das suas inúmeras estátuas, e a desafiar a nossa busca pela sua verdade, em tempos talvez mais disponíveis para acolher as suas singularidades.

Bibliografia

Primárias

Dio, Cassius (1954-1955). *Roman history*, transl. Earnest Cary. London, Massachusetts: William Heinemann, Harvard University Press.

Ferreira, Seomara da Veiga (1993). *Memórias de Agripina*. Lisboa: Editorial Presença.

Grimal, Pierre (1992). *Mémoires d'Agrippine*. Paris: Éditions de Fallois.

Suétone (1981). *Vies des douze Césars*, trad. Henri Ailloud. Paris: Les Belles Lettres.

Tacite (1976-). *Annales*, trad. Pierre Willeumier, Henri Goelzer. Paris: Les Belles Lettres.

Tito Lívio (s/d). *Ab Vrbe condita libri*, disponível em *Itinera Electronica*, http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/Tite_live01/default.htm, acedido a 18 de Outubro de 2016.

Yourcenar, Marguerite (1988). *Memórias de Adriano*, trad. Maria Lamas. Lisboa: Ulisseia.

⁵⁵ Por ocasião da sessão do Senado que entronizou Nero, a propósito da sua impossibilidade de o acompanhar (283).

⁵⁶ Tácito reproduz as suas expressões cortantes e de longa tradição: *impotentia muliebris* e *nimia spes* (*Annales* XII, 57).

⁵⁷ “Há estranhas lacunas na nossa memória. Todos nós, mesmo quando recordamos, mentimos, alteramos, distorcemos” (107).

Secundárias

- Barrett, Anthony (2005). *Agrippina: sex, power and politics in the Early Empire*. London: Routledge.
- (2009). *Caligula: the corruption of power*. London: Routledge.
- Bobis, Laurence (2006). *Une histoire du chat. De l'Antiquité à nos jours*. Paris: Seuil.
- Burns, Jasper (2007). *Great Women of Imperial Rome, Mothers and Wives of the Caesars*. New York and London: Routledge.
- Couto, Maria Aurélia da Rocha (1995). *Contar a(s) história(s)*. Dissertação de Mestrado: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Dias, Paula Barata (1999). “As Memórias de Agripina de Seomara da Veiga Ferreira”. In *Actas do I Congresso da APEC Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*. Coimbra: APEC, Instituto de Estudos Clássicos, pp. 381-393.
- Ginsburg, Judith (2006). *Representing Agrippina. Constructions of Female Power in the Early Roman Empire*. Oxford: Oxford University Press.
- Griffin, Miriam (2001). *Nero: the end of a dynasty*. London: Routledge.
- Grimal, Pierre (1972). “Le De Clementia et la royauté solaire de Néron”. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1: 225-230.
- Gruen, Erich S. (2006). “Introduction”. In J. Ginsburg, *Representing Agrippina. Constructions of Female Power in the Early Roman Empire*. Oxford: Oxford University Press, pp. 3-8.
- Kaplan, M. (1979). “Agrippina semper atrox: a study in Tacitus' characterization of women”. In *Studies in Latin Literature and Roman History I*. Brussels: C. Deroux, pp. 411-414.
- Maio, José Maria Ferreira (1995). *Das visões das Memórias de Agripina: estudo comparativo, fontes clássicas, problemas emergentes*. Dissertação de Mestrado: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Marinho, Maria de Fátima (1999). *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- Shotter, David (2008). *Nero Caesar Augustus: Emperor of Rome*. New York: Pearson.
- Syme, Ronald (1939). *The Roman Revolution*. Oxford: The Clarendon Press.
- Wood, S. (1999). *Imperial Women. A Study of Public Images, 40 BC-AD 68*. Leiden: Brill.

Vergílio Ferreira: Declinações da presença dos clássicos*

Isabel Pires de Lima**

Visitar os clássicos hoje ou chamar a atenção para o lastro cultural por eles deixado na arte contemporânea é a meu ver uma forma de resistência à nossa sociedade globalizada enquanto regime espaço-temporal que substitui estruturas fixas por fluxos em contínuo movimento e a temporalidade pela simultaneidade de um presente hegemónico, vazio de história, pese embora a paradoxal aceleração a que estamos votados. No presente que nos domina, sentimos que é difícil ou não é mesmo possível pensar o futuro ou rever o passado. Porém, os clássicos recusam-se a calar-se, resistem eles próprios pelos mais ínvios caminhos, lançando pontes entre temporalidades distantes, reclamando a universalidade da matriz humanista que constituíram. Afirmam-se presentes nas adaptações televisivas ou cinematográficas para adultos ou crianças, como nos jogos virtuais das mais variadas complexidades, em parques temáticos de diversa natureza ou em marcas e *spots* publicitários, passando pelo romance histórico pós-moderno ou pela mais alta literatura e pelas mais sofisticadas manifestações artísticas de variado tipo. Esta a sua vingança de resistência à condenação que ser um clássico acarreta, para usarmos os conceitos com os quais Vergílio Ferreira opera no seguinte comentário de *Pensar*:

* O presente ensaio foi desenvolvido no âmbito do Programa Estratégico Literatura e Fronteiras de Conhecimento — Políticas de Inclusão do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339).

** Universidade do Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

Toda a gente conhece os nomes de Homero, Dante, Tasso, Milton e por aí fora. Quem é que os lê? Ser um nome é um triunfo e uma condenação. Mas de todo o modo o triunfo recobre essa condenação. Porque o que deles irradiou atravessou-nos o ser e impregnou-nos o sangue, até à inconsciência disso. (Ferreira 1991a: 172)

É a essa irradiação e impregnação exercidas pelos clássicos sobre o autor que pretendo aludir não sem antes recordar que Vergílio Ferreira licenciou-se em Filologia Clássica, foi professor de latim e o seu primeiro ensaio publicado, em 1942, na revista *Biblos*, teve por título “Teria Camões lido Platão?”, o que permite concluir que desde sempre conviveu com os clássicos antigos, no seminário, na universidade, nas escolas onde foi ensinando. Mais, ele é o primeiro a esclarecer que os clássicos greco-latinos foram a porta que mais amplamente se lhe abriu para a cultura e fá-lo num texto publicado em *Espaço do Invisível* 5, significativamente intitulado “Ao Aceno da Legenda”, e que constituiu a alocução proferida pelo autor aquando do doutoramento *Honoris Causa* que lhe foi atribuído, em 1993, pela sua velha Universidade de Coimbra¹.

As marcas que perseguiremos da presença dos clássicos em alguns romances e outros tantos textos ensaísticos vergilianos não será da ordem da influência genética, digamos assim, ao nível da estruturação romanesca; será preferencialmente da ordem da citação, da alusão mais ou menos explícita, que parecem funcionar como respostas a uma indagação e que nos revelam um autor cujo pensamento se faz num constante diálogo com os clássicos.

Rer ler um clássico e nele reencontrar coisas que hoje passam por novas é um prazer que Vergílio Ferreira reclama numa entrevista dada a Victor Jabouille, na qual se compraz até a dar uma série de exemplos dessa experiência². Esse prazer resulta tanto mais quanto

¹ Diz Vergílio Ferreira (1998: 123-124): “Mas no estrito domínio dos autores greco-latinos, que foram a porta que para a cultura mais amplamente se me abriu, não sei se um pouco me não tocou a desmesura que traz consigo o desastre dos heróis da tragédia. Porque sem os ter esquecido, me alvoroçou o desejo de ir também além deles e saber e absorver-me do que acontecera depois. Da “mão diurna e nocturna” com que devia frequentá-los, eu reservei uma delas, se não muitas vezes as duas, para frequentar outros domínios... mas justamente, e diríamos talvez por efeito perverso, ao saber o que acontecera depois e sobretudo acontecia hoje, é que eu melhor entendi o que já acontecera antes, ou seja a cultura donde partira”.

² Diz Vergílio Ferreira: “Uma frase, por exemplo, que eu costumo citar: ‘o riso é incompatível com as emoções’. Isto foi uma frase lançada por Bergson em *O Riso*. Está em Cícero. O Brito Camacho: ‘prefiro perder um amigo a perder uma boa piada’. Está em Quintiliano. Ou a ilusão da facilidade a qual dá muito trabalho; o valor conotativo das palavras; os meninos precoces que quase nunca vêm a dar nada mais tarde; o cómico ‘gratuito’ de certas palavras (como em português a palavra ‘careca’); o dizer-se que o mais fácil de imitar num autor é o seu pior — tudo isto está também em Quintiliano. Etc., etc.” (Jabouille 1981: 12).

se encontra nos antigos “uma aliança com a nossa maneira de ser e de pensar” (Jabouille 1981: 12). E o movimento que permite a aliança tanto se processa de trás para a frente como da frente para trás:

O percurso do nosso saber não parte muitas vezes do saber anterior, mas é para lá que se dirige como numa árvore genealógica. Quanto do que aprendi depois não vim eu a saber que era de aprendê-lo antes. [...] Quanto do meu saber recente, nesta última zona cultural [está a referir-se à estética], eu vi que repercutia o de um Aristóteles, Cícero, Horácio, Quintiliano ou, entre outros ainda, o desse menos falado Longino ou pseudo-Longino de *Do Sublime*. (Ferreira 1998: 124-125)

Uma afirmação como esta parece levar Vergílio Ferreira ao encontro de uma das máximas encontradas por Italo Calvino para definir um clássico: “De um clássico toda a primeira leitura é na realidade uma releitura” (Calvino 1991: 9).

No citado texto, “Ao Aceno da Legenda”, fica bem declarado, embora nunca seja dito de forma explícita, como o percurso estético filosófico vergiliano, ombreando o pensamento humanista e existencialista, se faz ele próprio nesse diálogo de movimento duplo com os clássicos: com Sófocles para quem o homem é “o que há de mais ‘espantoso’ dentre as muitas coisas ‘espantosas’ do mundo (Ferreira 1998: 126); com Sócrates que, segundo Xenofonte informa, menosprezava a filosofia anterior a si por atentar apenas ao mundo natural – “Ele operou, na verdade [afirma Vergílio Ferreira], [...] uma revolução no pensar desviando a atenção do mundo natural para o que importava imediatamente e era o próprio homem” (Ferreira 1998: 126); com Lucrécio que aponta já para o questionamento do homem perante o seu próprio mistério e do universo, “quando nos fala do homem como um ‘doente’ que ignora a causa da sua doença ou estremece diante dos ‘espaços infinitos’” (Ferreira 1998: 126). E o autor prossegue nesta linha convocando *Prometeu Agrilhado*, de Ésquilo, *Rei Édipo* ou *As Traquínias*, de Sófocles.

Com efeito, os clássicos serão constantemente convocados por Vergílio Ferreira para pensar, pensar-se e pensar o seu tempo, e consequentemente serão evocados pelo seu romance-ensaio e interpelados pelos respetivos narradores e personagens, por vezes de um modo quase convival. E pontualmente usará ainda o lugar do ensaísmo dos cinco volumes de *Espaço do Invisível* e também do diário, nos volumes de *Conta-Corrente*, para pensar na companhia dos clássicos. Um bom exemplo desse exercício é o ensaio “Reencontrar Marco Aurélio”, publicado em 1995, no âmbito de uma homenagem a Maria Helena da Rocha Pereira.

A convivência do nosso autor com escritores da Antiguidade Greco-Latina pode também ser atestada pela existência na Biblioteca de Gouveia, que acolheu a sua biblioteca particular, de uma vasta bibliografia de clássicos, nalguns casos profusamente anotada, cuja marginália importaria estudar. Absolutamente ao acaso, poderíamos referir entre outras as presenças de Platão, Aristóteles, Píndaro, Safo, Calímaco, Sófocles, Ésquilo, Eurípides, Cícero, Juvenal, Vergílio, Ovídio, Horácio, Quintiliano, Sêneca, Plínio, Terêncio, Plínio-o-Jovem, Plauto, Apuleio³.

Deterei a minha atenção em três romances da última fase da obra de Vergílio Ferreira: *Para Sempre* (1983), *Em Nome da Terra* (1990), *Na Tua Face* (1993).

No volume 2 de *Conta-Corrente*, Vergílio Ferreira escreve:

Nunca gostei de Horácio. Sempre me irritou aquele ideal de vida a meia dose, aquela temperança, aquele resignado encolher de ombros a tudo, aquele encolhido comodismo. Mas o romance que escrevo levou-me a relê-lo. E tudo se me renovou numa dimensão de sabedoria, de prévio cansaço de uma vida finita e que como tal se sabe. O *carpe diem*, e a *aurea mediocritas*, e o leve vinho do breve prazer, e o olhar errante e plácido por sobre tudo, e o antecipado cerrar de portas aos grandes rumores lá de fora, e a calma medida em todos os gestos, transfiguraram-se-me numa beleza discreta, numa pacificação final, que é a última presença de uma lúcida razão. Assim, toda a beleza da arte é uma oculta consonância com a vida que a exige. Assim Horácio se me revela hoje mesmo um extraordinário poeta. (Ferreira 1981: 316)

O livro que o escritor tinha em mãos era exatamente *Para Sempre*, livro escrito sob o signo horaciano do *laudator temporis acti* (da apologia de tempo passado) bebido na *Arte Poética* e da expressão da angústia face à brevidade da vida, isto pese embora Vergílio Ferreira aludir, no já citado “Ao Aceno da Legenda”, à dificuldade que tem em “entender”, embora possa “compreender” tal recomendação horaciana:

É dúbio entendê-la porque o passado de *laudator temporis acti* é ilusório e assim verdadeiramente nunca existiu. O passado a que pudéssemos voltar como uma “máquina do tempo” seria a decepção do presente que foi e o imaginado nos transfigurou. (Ferreira 1998: 127)

³ Preciosas informações a respeito da riqueza desta biblioteca particular foram-me fornecidas pelo especialista vergiliano Jorge Costa Lopes. A ele também devo outros contributos valiosos para a elaboração do presente ensaio. Por tudo isso lhe fico grata.

Será, pois, este passado imaginado e transfigurado que o protagonista de *Para Sempre* evocará, como de resto acontecerá com outros protagonistas dos outros dois romances vergilianos referidos.

Paulo, um bibliotecário aposentado, retira-se em plena solidão na casa da infância, onde entregue aos livros se prepara para a morte, a ponto de encenar o seu próprio funeral (Ferreira 1983: 80-85) e interroga-se: “que estou a fazer assim? Preparar-me para a morte, é da sabedoria antiga, trilhada na experiência” (Ferreira 1983: 20). Esta lição antiga, ensinada dos clássicos, é lembrada, de forma mais explícita, em *Pensar*, pelo próprio Vergílio Ferreira, quando diz: “Que há de mais importante para a vida do que saber que há morte? Filosofar é prepararmo-nos para ela. Disse-o Sócrates. Disse-o Cícero. Disse-o Montaigne. Di-lo tu também. Que também és gente” (Ferreira 1991a: 134).

Nessa preparação para a morte, a infância é convocada: “o que me lembra é o tempo da infância, como é próprio da senectude, que avança para o futuro de costas” (Ferreira 1983: 177). Mas a propósito dessa evocação tão própria da velhice, a lição de Lucrécio a que já há pouco aludi, irrompe de forma subliminar, sem que seja identificada pelo narrador:

E de uma vez adoeci. Tanta vez adoeci, como é próprio da imperfeição. Disenteria de fruta verde, sarampo para cima quando teve de ser, e lombrigas, e anemia. Mas a infância é já de si mesma uma doença para um homem. Excepto quando ser homem é ainda doença maior. (Ferreira 1983: 183)

Pelo contrário, no romance *Na Tua Face*, a mesma lição, mas agora abertamente atribuída a Lucrécio, é enunciada: “O homem é um doente de não saber a causa da sua doença, *morbi quia causam non tenet aeger*, é uma frase bonita do poeta da tua mãe [exatamente Lucrécio], hei-de escrevê-la numa parede do escritório” (Ferreira 1993: 91-92).

Porém, a recuperada lição horaciana anunciada em *Conta-Corrente 2*, capaz de encaminhar para aquela “pacificação final, que é a última presença de uma lúcida razão” (Ferreira 1981: 316), prevalece em *Para Sempre*. Se não atente-se nesta longa meditação sobre a morte, a abrir um dos capítulos finais do romance:

Uma vida inteira, assisto ao seu remate, que palavra me sobrou? Que é que eu tenho comigo para enfrentar a morte? Que é que a morte vem matar? Tanta coisa sublime eu ouvi da vida humana, que é que ma resume? Jogo a morte num prato da balança com a vida que ela vai suprimir. Que é que a equilibra no outro prato em valores que conquistei? Não posso apresentar-me assim de mãos vazias perante a morte, a morte tem de matar alguma coisa, não tenho quase nada para matar. Oh, que se coza a morte, estou tão bem assim a pensar. (Ferreira 1983: 221)

Para Sempre é um romance onde a par da denúncia da corrupção implícita ao escoamento da vida se coloca a questão do que pode a palavra e se afirma a fé na capacidade do livro para a eternizar. Se, por um lado, o protagonista afirma tal convicção, “Nós lemos os textos de há três, quatro, cinco séculos e o seu sentido fundamental permanece” (Ferreira 1983: 192), por outro lado, as gerações mais novas, por meio da opinião da sua filha, Xana, manifestam desprezo e genuína incompreensão pela lição livresca.

Xana, de quem nos é dito que “odiava os livros, odiava ler” (Ferreira 1983: 23), visita o pai na biblioteca onde ele trabalha, folheia displicentemente livros colocados sobre a secretária:

Toma um volume [...]. É um volume das “Obras de Horácio príncipe dos poetas latinos líricos, com o entendimento literal & constituição Portuguesa, ornadas de hum index copioso das histórias, & Fábulas conteudas nelas” de M.D.C.LXXXI. Lê: “*Ne credas*, não creias, ò amigo Lollio, *forte interitura* que acaso hão-de acabar *Verba* as palavras ou versos, *quae loquor* as quaes eu fallo, *socianda cordis* dignas de se porem à viola.” (Ferreira 1983: 96-97)

São estes os primeiros versos da Ode IX, do Livro IV, das *Odes* de Horácio. Deduz o leitor, pela ausência de qualquer diálogo subsequente entre pai e filha sobre o livro propriamente dito, que Xana não manifestará qualquer interesse pelo velho alfarrábio no qual por acaso tocou. Algumas páginas adiante a conversa avançará em torno da perplexidade e estranheza que nela e nos seus amigos causa o pai ser bibliotecário, desenvolvendo longamente a sua argumentação sobre a morte do livro, um objeto fora do tempo de hoje e da inerente aceleração que o caracteriza⁴, acabando por confessar ao pai: “— É cómico. Levares assim a vida, para aqui enterrado em livros velhos” (Ferreira 1983: 107).

⁴ Xana, junto ao pai, vai aduzindo argumentos de forma cruel:

“— Como é que não te chegou ainda a notícia de que um livro é de um tempo que já morreu? De que é do tempo da memória e que a memória findou? Escrever um livro imagina o tempo de vida que se perdeu. E lê-lo devagar, com notas à margem. E guardá-lo em estantes como um cadáver num jazigo” (Ferreira 1983: 104).

“— O tempo do livro é o tempo do artesanato. Coisa destinada a um indivíduo, fabricada com vagares, consumida com vagares. Não temos vagar, estamos cheios de pressa. O tempo do livro — o das saias compridas, do coco e da bengala, dos espartilhos com varas de baleia, dos colarinhos engomados até ao queixo. Tu ainda usas bengala?” (Ferreira 1983: 104).

“— O tempo do livro é o tempo da morte e nós estamos vivos e cheios de coisas a fazer. O tempo do livro é o da imaginação trabalhosa e nós estamos cheios de realidade. Descreve esta sala e vê o tempo que se leva, tu a escreveres e eu a ler. Mas eu olho a sala e sei logo tudo. O tempo do livro é o do carro de bois. Tenho mais que fazer” (Ferreira 1983: 105-106).

Enfim, Xana contesta, assim, Horácio e o pai, ou seja, afirma a morte do livro e da palavra como a conhecemos até à contemporaneidade, o mesmo é dizer que, contrariamente ao que afirma Horácio, a poesia não salva do esquecimento o nome dos seus heróis e Lollius não sobreviverá à geração de Xana.

Serve a referência a este episódio do romance para mostrar a inquietação vergiliana quanto à perenidade dos clássicos, reveladora de uma certa nostalgia do narrador, enquadrável afinal também no *laudator temporis acti* horaciano que, como referi, subjaz a *Para Sempre*. Mas serve também para mostrar como a declinação dos clássicos em Vergílio Ferreira por vezes se afasta de formas canónicas de revisitação intertextual ou, se se preferir, de uma inquestionável submissão ao autor, ao modelo ou ao princípio clássico.

Ora, *Na Tua Face* é um dos romances vergilianos onde a revisitação intertextual dos clássicos se faz de um modo fortemente duplo, ora abertamente, ora por caminhos ínvios, que chegam até à paródia, exatamente no sentido que à paródia deu Linda Hutcheon, de aproximação, através de uma recontextualização irónica, mas com simultâneo movimento de distanciamento. Ora este modo duplo entretece-se com a forma como no romance se procede a um questionamento inconclusivo do mundo, como num outro momento tive ocasião de assinalar, feito através de um complexo jogo de encaixes e espelhos “onde tudo é duplo, oscilante, indeterminado, indiferenciado, contíguo, não hierarquizado” (Lima 2005: 190).

Um narrador, já no ocaso da vida, Daniel / Dani, médico, caricaturista e candidato a pintor nas horas vagas, evoca a sua vida feita de encontros e desencontros amorosos, familiares e profissionais, que se desenvolvem sob o signo do duplo e da duplicidade. A sua mulher, Ângela, é uma classicista que tem em Lucrécio o seu autor dileto, que aliás traduziu, sobre quem preparou uma tese e em cujo pensamento encontra uma espécie de chave para todos os problemas e para leitura do mundo, a ponto de ter dado o nome de Lucrécio (Luc) ao filho.

Desde logo esta singular e excessiva tutela intelectual exercida por Lucrécio sobre Ângela resulta caricata e facilita o clima paródico. O tom displicente como a família se refere a essa fixação obsessiva é visível em expressões como “o teu poeta”, usada por Daniel, ou a “paixão adúltera pelo seu poeta” (Ferreira 1993: 147), usada por Luzia, a filha, referindo-se à mãe, e contribui em consequência para uma certa descanonização. O mesmo efeito tem por exemplo o facto de Ângela defender junto das amigas que pretendiam engravidar uma teoria de facilitação da concepção bebida “no canto IV do grande livro do seu poeta” (Ferreira 1993: 124). O livro é *De Rerum Natura* do qual Ângela reproduz:

Depois disse *nam more ferarum / quadrupedumque magis ritu putatur / concipere uxores*, ao que se diz, é na posição das fêmeas quadrúpedes que as mulheres melhor concebem. Os peitos em baixo e os rins ao alto *quia sic loca sumere possunt semina* – porque é assim que a semente melhor chega ao seu lugar. (Ferreira 1993: 148)

Mas o tom paródico não é o dominante na revisitação dos clássicos no romance em causa e também estará presente noutros romances vergilianos, como, por exemplo, no romance *Até ao Fim*, no qual uma carta escrita da Grécia por Flora, a ex-companheira do narrador, adquire, logo desde o início, uma tonalidade paródica: “tive primeiro de me habituar ao ambiente. A gente traz a ideia de que a Grécia é uma terra de panascas. A propósito já vi o Alcibíades. Parece-se com Kadhafi daqui a uns anos. Mas não é tal” (Ferreira 1987: 137)⁵. O facto é que, da simples alusão a referências longas, muitos clássicos atravessam *Na Tua Face*, irrompendo com nomes como: Horácio, Homero, Vergílio, Píndaro, Ovídio, Tucídides, Catão, Séneca, Luciano, Petrónio, Sófocles, Hesíodo, Longino, Marco Aurélio, Ésquilo, Hesíodo.

O epicurismo materialista de Lucrécio insinua-se em diversos momentos, na defesa que Ângela fará, e Daniel apoiará, de uma filosofia que permita ao homem alcançar um certa ataraxia e imperturbabilidade, liberto de paixões, de deuses e do medo da morte, condições *sine qua non* da felicidade.

Na verdade, numa conferência intitulada “Classicismo e o futuro”, dada por Ângela num lugar de elocução da autoridade – a reitoria – e que será longamente descrita pelo narrador (Ferreira 1993: 141-147), ela defenderá Lucrécio como “o grande profeta da nossa

⁵ E o tom paródico continua em formulações do tipo das seguintes:

“A Grécia é um país maravilhoso com virilidade que baste e cheia de legenda. Há legenda em todos os sítios, o que é leva tempo a encontrar. O Carlos é da mesma opinião. Você, por exemplo, olha o mar e pode pensar talvez que está na Costa da Caparica. Que horror. Mas você depois pensa em Homero, que ainda não vi, e nos erros do Ulisses, nas sereias, na Calipso e o azul é logo outro. Tenho feito os percursos turísticos já mais estereotipados. Mas quero ir a Ítaca e sobretudo a Lesbos para ter uma conversa com a minha amiga Safo. Ó Cláudio, você depois pode utilizar o nosso encontro para uma entrevista no jornal. O Sócrates encontro-o na casa do meu amigo Agatão. Ó Cláudio, que bêbado. Mas já lhe conto” (Ferreira 1987: 137).

“Daqui a um mês vão representar a Antígona no teatro ao pé da Acrópole e o Sófocles deve assistir. Quem eu queria ver era o Homero mas está muito cego e já não sai de casa. Vieram cá já vários especialistas e todos dizem que a coisa não tem cura. Não sei se vocês aí souberam que quem esteve aqui com ele foi o Jorge Luis Borges. Os jornais disseram muito. Falaram com um intérprete porque o Homero não sabe espanhol e o Borges não sabe o grego jónico. O Borges falou-lhe dos caminhos que se bifurcam e do labirinto e da biblioteca. E o Homero interessou-se muito por essa história da biblioteca que nunca existiu porque sempre foi analfabeto” (Ferreira 1987: 139).

hora” (Ferreira 1993: 142), que entendeu que “nada é para entender e o homem também” (Ferreira 1993: 143). E pergunta-se: “Ó *genus infelix hominum*, raça infeliz dos humanos” (Ferreira 1993: 145), o que pode significar a morte, “Porque a morte é verdadeiramente o único problema do homem” (Ferreira 1993: 145), e responde a partir da lição de Lucrécio: “A morte é o pavor do fim da vida. Mas sabeis que depois dela o tempo acabou? Que depois dela a vida de um jovem ou de um velho duraram o mesmo tempo. Ninguém tem memória de antes de nascer e depois de morrer também não” (Ferreira 1993: 145).

Este é na verdade um conceito que atravessará a obra de Vergílio Ferreira e porventura a sua noção de tempo e cuja filiação em Lucrécio é confirmada pela consulta do exemplar de *De Rerum Natura*, da biblioteca particular do autor, este existente na BNP, o qual possui um extenso índice na sua página de guarda e incorpora uma axial nota manuscrita a lápis, junto dos últimos versos (1100-1105) do Livro III da tradução francesa que dizem: “et le néant sera égal pour celui qui a fini de vivre aujourd’hui ou pour celui qui est mort il y a des mois et des années” (Lucrèce 1954: 200). O comentário a lápis de Vergílio Ferreira, na vertical, à esquerda da mesma página, diz: “bem observado” e por baixo: “Morrer jovem ou velho é o mesmo, visto que a partir da morte o tempo não conta.”

Vergílio Ferreira retornará a esta ideia naquele que foi por certo o seu derradeiro texto apresentado em público. Refiro-me à alocução proferida por ocasião dos seus oitenta anos, com o título “Do Máximo ao Mínimo”, na qual, a partir de Cícero, “nesse brevíssimo para consolação da velhice, que é o *De Senectute*” (Ferreira 1998: 278), mas tendo Lucrécio em pano de fundo, sem que nunca seja nomeado, afirma que:

a condição do velho é superior à do jovem “porque aquilo que (este) espera, (aquele) já o alcançou”. Mas a natureza esforçou-se por esbater a diferença entre as duas idades por um curioso e insidioso estratagema. Porque jamais se sente que é um tempo diferente, aquando da morte, o que pertence a um velho e o que cabe a um jovem. E isto é assim porque se morre sempre na *mesma idade*. Nenhum velho sente que viveu muito tempo e um jovem pouco, pela razão de que esse tempo é o mesmo para um e outro. (Ferreira 1998: 278-279)

A aludida conferência de Ângela fechará com um apelo ditado por Lucrécio, o tal grande profeta da nossa hora: “se queremos estar na vida em perfeita coordenação com ela, temos de saber que nada na Natureza é justo ou injusto. Que nada tem significado. [...] O homem de amanhã será um homem natural, limpo de todas as ilusões e tranquilo” (Ferreira 1993: 146).

No romance assiste-se a um esbatimento de valores, para o qual concorre aquele pensamento de Lucrécio, feito através de uma sistemática meditação filosófica e de uma atitude paródica. Ora um dos momentos em que esse tom paródico irrompe de modo mais veemente é numa contrafação elaborada por Daniel de uma corrida descrita na *Iliada*, de que Ângela falara num trabalho que havia feito sobre jogos fúnebres na Antiguidade, e na qual será incluído um amigo de família, o Serpa sapo, cujos membros são amputados e que efetivamente participará, numa certa cena do romance, na sua cadeira de rodas, numa corrida entre deficientes. A citação é longa mas tão iconoclasta e bela, daquela beleza feroz que Vergílio Ferreira herdou de Raul Brandão, que não resisto a fazê-la:

E imediatamente Aquiles dá o sinal de preparar. Correm Ajax, Ulisses, Antíloco e o Serpa sapo com as suas tamancas e o cu de sola. E põem-se todos em linha, atentos ao sinal de partida. Serpa sapo quer meter-se entre Ajax e Ulisses mas eles dizem tira-te daí, sapo, e empurram-no para fora da glória. [...] E assim que deu o sinal, Ajax rompeu numa aceleração endemoinhada, mas Ulisses vinha logo atrás, queimando-lhe a nuca com a respiração. Então Serpa largou também numa multiplicação vertiginosa dos movimentos, atirando o cu a uns metros, indo apanhá-lo com as mãos e largando-o logo atrás. Ou fazendo pernas dos braços e movendo-se rapidíssimo de cu no ar. E na sua rapidez eu já não distingui o que era o tronco e os braços como no trémulo de certos quadros futuristas. Ajax corria em flecha. Ulisses em cima dele, mas o Serpa não os largava e não se deixava distanciar com o Arquíloco já lá para trás. E foi quando Ulisses se pôs a chorar indecentemente pela Atena e ela veio e rasteirou de um modo infame o Ajax que afocinhou em cheio na bosta de boi. Serpa, muito esperto, aproveitou a confusão que se fez e acelerou ainda mais o ritmo vertiginoso do andamento. Havia ali muita bosta e ele caiu de cu em peso, esparrinhando a bosta para todo o lado, os braços cheios também dela, e a própria Atena também apanhou com uma chapada na parte baixa do peplos e perguntou quem é este tipo imundo? Mas ele nem olhou, largado à sua fúria desvairada de escaravelho. E quando Ulisses e Ajax ainda estavam em discussão e Atena a dizer-lhes acabem lá com isso, já o Serpa chegava à meta, coberto de esterco bovino. E Aquiles só deu conta quando Serpa ergueu súbito os braços em triunfo e ele apanhou também na cara com a sua dose. Então vergou-se e perguntou quem és? Quem te mandou, homúnculo de braços sujos, meter-te na corrida sagrada onde não tinhas nada que cheirar?

— Vim correr. Vim do futuro.

(Ferreira 1993: 53-54)

Este trecho afigura-se particularmente interessante no modo como Vergílio Ferreira estabelece o diálogo com os clássicos, porque o anacronismo temporal que promove, diluindo distâncias entre passado remoto da Antiguidade e tempo presente do narrador, a par do olhar descentrado de Daniel, “anula – como já tive ocasião de escrever – a distância entre homens e deuses ou mais exatamente entre heróis, deuses e homúnculos-sapos igualados na competição, nos reveses da corrida e na abjeção, todos confundidos no domínio do animal – Ajax afocinha, Serpa-sapo torna-se escaravelho e todos, incluindo Atena, são atingidos pelo esterco bovino. Ora esta homologação passado/presente e a não-seleção são comuns nas narrativas pós-modernas como meios de produzir indeterminação axiológica, de *meter tudo no mesmo saco*, numa formulação do próprio Daniel” (Lima 2005: 186).

Todavia, numa fase avançada do romance, há um exercício de aberta reconciliação de Daniel com os clássicos de Ângela, lidos para além do “bolor da erudição”, numa espécie de hino lírico aos clássicos, num trecho em que o narrador relata o tempo da velhice do casal e da quase cegueira de Ângela, que, como muito bem nota Marta Várzeas, tem “o valor simbólico da sua progressiva estranheza à vida do texto e às grandes questões que o suportam [...] na frieza classificatória da sua existência” (Várzeas 1998: 336), de que Daniel tantas vezes a acusara. Durante esta fase, ele lê para ela os clássicos como se fossem um cântico de amor ou uma canção de embalar:

Homero, Píndaro, Ésquilo, Sófocles. Agora eu lia-lhe. Fiquei mesmo com algumas frases inscritas no sítio imprevisível de nós em que perduram. Por exemplo – nunca se é velho para aprender a verdade. Ou – é infinito o preço da última hora. Ou lia-lhe a fala de Atena sobre a justiça e a paz no julgamento de Orestes. [...] Se tu lesses da Odisseia aquele episódio em que. Era quando Ulisses queria voltar a Ítaca e Calipso teve um sorriso [...] e eu lia a beleza do mar, a Aurora dos dedos róseos, a Atena dos olhos garços, eu lia. E ela escutava de pés à lareira e o tricot no regaço. Falava-lhe de novo do corpo belo e forte de Ulisses e Ângela dizia repara, Aquiles é só forte porque é bárbaro, mas Ulisses é também belo e eu aprendia com ela que a beleza talvez existisse mas não sabia por que razão. [...] [E da... e da... e da....] – e eu reparei que Ângela se deixara adormecer. (Ferreira 1993: 203-5)

Para concluir, gostaria de atentar no romance *Em Nome da Terra*, no qual a presença dos clássicos é declinada de um modo ainda distinto relativamente a *Para Sempre* e *Na Tua Face*. Há algumas, não muitas e não muito relevantes, referências esparsas a clássicos ao longo do romance, mas há sobretudo uma reiterada, obsessiva e seminal referência a uma imagem vinda do mundo clássico.



“Flora”, fresco de Pompeios⁶
(Museu Arqueológico de Nápoles).

Trata-se de “uma estampa a cores de um fresco de Pompeia que era a deusa Flora ou a Primavera e que estava [...] no escritório e se parecia imenso com a essência de ti” (Ferreira 1991b: 46). Isto diz o narrador, João, remetido ao quarto que lhe coubera num lar de terceira idade para o qual se mudara, após a morte da mulher, Mónica, e a amputação de uma perna a que se submetera. Esta é a primeira das nove alusões feitas a este fresco espalhadas equilibradamente ao longo das quase 300 páginas do romance que se constitui como uma carta que João vai escrevendo a Mónica naquele processo de preparação para a morte, proveniente, ele também, da lição dos clássicos, como já foi referido.

De tempos a tempos, na escrita da carta, surge a reclamação do fresco de Pompeia que João pretende que Márcia, a única dos três filhos que o visita, lhe traga da casa de família deixada para trás. A motivação deste interesse está dita de forma sucinta e plena na quarta das nove referências a ele feitas:

E mesmo preciso de me estender na cama. Talvez olhar o fresco de Pompeia de que gosto tanto. De que gosto para te ver lá. O teu andar quase ritual. A graça de um certo movimento de cabeça. Não se parece contigo mas com um modo que é meu de te lembrar. (Ferreira 1991b: 123)

Ora este “modo que é meu de te lembrar” é um modo configurado pela cultura clássica, pela arte clássica, por um gosto estético aprendido com os clássicos e é isso que me importa acentuar. A memória ganha forma através de uma imagem clássica onde o narrador lê a mulher, a sua essência, um arquétipo, talvez.

A quinta referência ao fresco, exatamente a do meio, entre as nove assinaladas no romance, é a mais longa, cerca de quatro páginas, e constitui um belíssimo exercício ecrástico do autor, que não poderei como gostaria de analisar aqui em detalhe, o qual se inicia com a confissão do protagonista de que o fresco se constitui como “imagem fictícia da minha idealidade vã. Da sublimidade que nunca houve, estávamos sempre tão perto um do outro. Mas há agora, na minha preparação para a morte” (Ferreira 1991b: 125).

Lerei alguns passos apenas dessa magnífica éctrase no sentido de vos deixar com belas imagens construídas pela palavra vergiliana:

⁶ Imagem sob domínio público retirada de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flora_MAN_Napoli_Inv8834.jpg

— olho o fresco de Pompeia. Ou não bem de Pompeia mas de Estábias que fica logo a seguir e ao sul. Ou talvez não de Pompeia mas Pompeios que é um nome feio como um trombone (trombone?). Representa a primavera, o fresco. Ou talvez a deusa Flora para ser mais corpórea contigo. Mas é um corpo transcendente até à sublimidade. Tu tinhas mais peso do que isso querida. Mas eu preciso agora tanto de seres divina. Transcendente irreal. Dissolúvel e vã — deixa-me ser infantil. [...]

É uma deusa linda num instante do seu movimento leve, mas não se lhe vê a face. Porque a beleza não é dela mas da leveza do seu passar. Vê-se de costas, a face um pouco voltada só até à visibilidade do seu contorno doce. Colhe à passagem uma flor sem se deter, no ondeado da aragem que a leva. E na outra mão segura contra o peito um açafate de mais flores. Mas tudo nela é aérea e dócil. A túnica cor de argila, ondeante até à mobilidade subtil dos seus pés nus, uma alça descaída no ombro direito. Um manto branco tombado dos braços para as costas num suporte negligente. O cabelo apanhado na nuca, a zona mais delicada para a ternura de um homem. E uma fita como auréola a segurá-lo. E o imponderável de todo o seu ser de passagem. Mas era o que sobretudo eu gostaria de te dizer desta deusa grave e aérea. Não bem o seu corpo esbelto como um voo de ave, mas só esse voo. Não bem a sua juventude eterna mas a eternidade. Não o gracioso dela mas a graça. Olho-a infinitamente para tu lá estares e ouço-te rir porque não estarias nunca. Fito-o e filtro-o para ficar comigo o seu impossível até à morte. O jeito breve dos pés que não pisam. Os dois dedos subtis que colhem a flor sem a colherem e são nela há dois mil anos a flor que não colheram. A anca doce em movimento, o etéreo da sua divindade. A moldagem do seu corpo vaporoso pelo zéfiro que a leve. O deslizar do manto e da túnica que não deslizam, para a nudez não ser de mais. E a espádua nua para se começar a sabê-la e ela ir existir numa avidez assustada. E o cabaz das flores com que leva a alegria consigo. E o espaço verde e vazio para que nada mais aconteça além de si. Olho-a ainda, olho-a sempre. Passa aérea e de costas. E assim a sua beleza é invisível, no anúncio do que jamais poderemos ver. Assim a sua beleza é a mais bela porque está perto e longe, na realidade tangível e intocável para sempre. Na face oblíqua de que jamais saberemos a face. No olhar que inunda todo o corpo como é próprio de todo o olhar mas de que jamais saberemos os olhos donde vem a torrente. No seu corpo de deusa e no enleio do seu movimento que jamais poderemos ter nas mãos porque a sua realidade é passar. Nas flores que leva e colhe e jamais colherei nas minhas mãos grossas e mortais. (Ferreira 1991b: 126-128)

O exercício ecrástico será bruscamente interrompido pela invasão do mundo, e o narrador lastima que vá deixar de ver aquela deusa passar, porque ela não está sempre lá quando João a chama: “É uma deusa breve. Veio na aragem, do fundo dos milénios, ao encontro do meu sorriso. E quando a aragem passar o sorriso passou” (Ferreira 1991a: 128).

Veio com a aragem do mundo clássico que na verdade nunca deixa de soprar como um mavioso Zéfiro no universo de Vergílio Ferreira, independentemente da variação maior ou menor que as suas declinações nele ganham.

Referências Bibliográficas

- Calvino, Italo (1991). *Porquê Ler os Clássicos?* Lisboa: Teorema.
- Ferreira, Vergílio (1981). *Conta-Corrente 2*. Lisboa: Bertrand Editora.
- (1983). *Para Sempre*. Lisboa: Bertrand Editora.
- (1987). *Até ao Fim*. 2.^a ed., Lisboa: Bertrand Editora.
- (1991a). *Pensar*. Lisboa: Bertrand Editora.
- (1991b). *Em Nome da Terra*. 4.^a ed., Lisboa: Bertrand Editora.
- (1993). *Na Tua Face*. 2.^a ed., Lisboa: Bertrand Editora.
- (1998). *Espaço do Invisível 5*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Fialho, Maria do Céu (1999a). “A Presença da Antiguidade como Referência Estruturadora no Romance de Vergílio Ferreira: Horácio-Ricardo Reis”. In *Raízes Greco-latinas da Cultura Portuguesa. Actas do I Congresso da APEC*. Coimbra: s/n, pp. 331-343.
- (1999b). “A Presença da Antiguidade como Referência Estruturadora no Romance de Vergílio Ferreira II — Ângela ou a Filologia Morta em *Na Tua Face*”. *Humanitas*, 51: 323-337.
- Jabouille, Victor (1981). “Vergílio Ferreira: o Perfil Clássico”. *Classica: Boletim de Pedagogia e Cultura*, 7: 7-32.
- Júlio, Maria Joaquina Nobre (1999). “As Influências Clássicas na Obra de Vergílio Ferreira. Reflexões à volta de duas epígrafes”. *Euphrosyne: Revista de Filologia Clássica*, 27: 187-198.
- Lima, Isabel Pires de (2005). “*Na Tua Face*, de Vergílio Ferreira: ‘...para uma nova ordem natural do ser’”. In *O romance português pós-25 de Abril — O grande prémio do romance e novela da APE (1982-2002)*. Lisboa: Roma Editora, pp. 173-190.
- Lucrece (1954). *De la Nature*, traduction, introduction et notes de Henri Clouard. 2. ed. revue et corrigée. Paris: Garnier Frères.
- Várzeas, Marta (1998). “Vergílio Ferreira: Em nome de Flora”. *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, 15: 151-162.

Vergílio Ferreira: a cultura dos “poetas mortos”

Rosa Maria Goulart*

Adivinha-se um certo desconforto em Vergílio Ferreira sempre que se trata de nomear as suas influências, ou, expressão que lhe seria mais cara, a sua família literária. Desconforto, ambiguidade, talvez, por umas vezes se sentir bem acompanhado ao lado dos grandes, e outras por imaginar que lhe é retirada a quota-parte de originalidade pela qual terá sido o único responsável. Não negando, portanto, o parentesco que, certamente mais vezes do que gostaria, lhe é atribuído, lamenta-se por os críticos se esquecerem de o declarar também parente de si próprio.

Após ter lido o artigo de Maria do Céu Fialho intitulado “O homem paixão inútil em *Aparição* de Vergílio Ferreira”, onde são apontadas linhas de convergência entre aquele livro e *L'Être et le Néant*, de Jean-Paul Sartre, o nosso autor, que não se mostrou muito feliz com o achado (talvez porque nunca gostou de se colar demasiado a Sartre, preferindo sempre para os seus romances a designação de existencial à de existencialista), comenta em *Conta-Corrente II*:

No estudo, a autora procurou achar rastros em *Aparição* de *L'Être et le Néant* de Sartre. Não fazia ideia de que encontrasse. Mas encontrou. Mas haverá mesmo pegadas de Sartre em mim? Não estarei a ser julgado, como nas histórias de crimes

* Universidade dos Açores; Universidade de Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa.

em que se acha o criminoso com falsos indícios? [...] Temos pois assim que eu sou discípulo de Sartre, Heidegger, Jaspers, Malraux, Camus, Raul Brandão, Joyce, Novo Romance, etc. Porque todos eles me têm sido dados como parentes. Falta quem me dê como parente de mim mesmo. Porque, bons deuses, também sou. (Ferreira 1981: 11)

Este é um assunto a que ele volta com frequência, geralmente insistindo em idênticos argumentos ou acrescentando-lhes outros. No segundo volume da nova série enumera de novo a sua genealogia, e aproveita para reinsistir na distinção entre “existencial”, conceito que lhe é caro, e “existencialista”, de que se demarca. Queixando-se de que “nunca ninguém teve a ideia de o filiar na corrente ou questionação ‘existencial’ (não ‘existencialista’, esclarece) que vem de Sófocles, Lucrecio, Marco Aurélio, Santo Agostinho, Pascal, Dostoiévski, Unamuno”, conclui: “Não, ó amáveis, eu dependo de uma longa genealogia milenária que há-de continuar em proliferação” (Ferreira 1993: 253).

Vergílio pronuncia-se, por mais de uma vez, sobre a originalidade, e a sua posição é a de que ser original não é dizer o que nunca foi dito, mas dizê-lo de outra maneira, porque de outra maneira foi sentido. E ciente de que este problema da influência aflora não raro nos comentários dos seus críticos, carrega argumentos ao longo do diário, no sentido de clarificar cada vez melhor o assunto. Não apenas, como ficou dito, os corrige quanto ao parentesco literário como elabora uma distinção entre vários modos de presença do texto alheio, desde o condenável plágio até aos encontros ou às interferências, que podem ir ao ponto de já não se destringar claramente o próprio e o alheio, porque o que dos outros se recebeu já está incorporado no próprio receptor. E, se tal encontro se deu, é porque já havia nele uma predisposição para o aceitar, porque, escreveu em *Arte Tempo*, “só nos atinge realmente o que já tinha em nós o lugar da sua receptividade” (Ferreira 1988: 25).

Aliás, nessa escala de presença de um autor primeiro num segundo, há, do plágio aos encontros ou interferências, um crescendo de envolvimento do escritor, sendo as duas últimas situações perfeitamente aceitáveis e, parece-nos, até enaltecedoras, não apenas como sinal de admiração, que igualmente poderia tocar o imitador, mas também como “projecto comum” (nos encontros) e como “apropriação” (nas interferências). Tratar-se-ia, neste último caso, de frases e palavras que circulam numa memória difusa, já perdida a marca de origem, “frases, palavras que nos dormem no inconsciente e vieram ao de cima, quando nos exprimimos, na ignorância de que nos exprimimos com o que fora já expressão de outrem” (Ferreira 1983: 200). A ser “epígono”, seria então de toda uma biblioteca e não de um ou outro autor isolado, o que não invalida os encontros bem

especificados ou as interferências, para usarmos os seus próprios termos, dos autores da Antiguidade Greco-Latina ou, em sentido mais generalizado, daqueles outros, posteriores, a que já igualmente se convencionou chamar clássicos.

Acrescentemos ainda uma outra razão para a sua apreciação dos grandes escritores do passado e dos heróis por eles criados e que, atravessando os séculos, ainda vivem connosco: a distância no tempo, ao contrário das vivências do presente, mitifica, criando um espaço de imaginação, uma tendência muito presente na ficção vergiliana. Colocar à distância é intercalar no tempo ou evocar, como ele gosta de dizer, aquilo que a imaginação acrescenta aos seres, reais ou ficcionais, e aos acontecimentos. Também amar, como dizia Paulo, de *Para Sempre*, e como repete Vergílio, é colocar alto e longe ("O homem só ama o que está longe. Ama o desejo, o sonho, o projecto, o passado e assim. [...] O homem é um ser de horizontes, disse Heidegger ou alguém por ele. Isto porque quanto mais alto for, mais horizontes tem", Ferreira 1987b: 203).

Autor de muitos livros e leitor assíduo, Vergílio não ignora a importância que a leitura dos outros tem em si nem esconde a satisfação pelos (re)encontros com os grandes vultos que são objecto do seu amor e/ou da sua admiração e que vão dos antigos até aos seus contemporâneos. Ler os poetas mortos é tarefa gratificante, nessa instauração de uma presença ausente, sempre de fascinante memória:

Como é fascinante ler-se uma página de um autor morto e sentirmos viva a presença do seu espírito. Mas raramente o pensamos. O que pensamos sem pensar é a realidade do texto, a sua realização como que por si próprio, a vida própria que ele tem. Mas a verdade é outra. A verdade é que o seu autor está *ali* vivo, no seu tom, na sua vibração, no seu desajeitamento. A verdade é a permanência viva de um espírito morto, a comunicação de nós com alguém que já é nada, a permanência viva do que morreu (Ferreira 1981: 119; sublinhado do autor).

Com os autores, que não morrem no texto, a memória preserva também o "espírito do lugar". Assim, há para ele duas Grécias, a do presente, e a outra, que a sua cultura detém intacta. Lemos em *Conta-Corrente I*, datada de 11 de Agosto de 1971, uma referência a uma viagem à Grécia, com anotação, a 10 de Setembro, do seu regresso. Ao contrário do que depois sucederá noutro volume, quando revisita aquele país, a convite do então Presidente da República General Ramalho Eanes, quase nada é dito nesta primeira viagem. Já regressado, apenas um comentário, para dar a saber que lá encontrou uma Grécia que não era a *sua*, sem heróis, e com gente de baixa categoria, certamente por ter

sido vigarizado logo à chegada por um taxista. Porém, a essa Grécia sobrepunha-se uma outra, a dos livros, viva no seu imaginário e igualmente reencontrada com os grandes vultos que no passado a povoaram e nela imprimiram a sua marca distinta: “Fui logo vigarizado, logo que cheguei, por um motorista. Mas a outra Grécia, a outra. Logo à chegada, uma noite suave, e céu límpido, e uma entrada assim na legenda grega. Não me admirava nada encontrar Sócrates ao virar duma esquina” (Ferreira 1980: 94).

Não encontrou Sócrates, mas anos mais tarde atribuiu a Flora, de *Até ao Fim*, esse encontro, só admissível em contexto ficcional — até, como se verifica, em jeito de paródia, assente no anacronismo de um (im)possível encontro daquelas duas personagens, a mulher de Cláudio, a que este chama “deusa pagã”, e o filósofo grego, este entre várias outras figuras da literatura e da filosofia com que Flora, em carta endereçada a Cláudio, diz cruzar-se. Uma forma de insinuar que a Alta Cultura se transformou em baixa cultura e em paródia de si mesma? — perguntar-se-á. O Sócrates de Flora pouco tem a ver com o autêntico, aquele que Vergílio pensa encontrar, e, portanto, o espaço ficcional é agora o seu lugar.

Nessa carta umas vezes lemos a mensagem de Flora/personagem e outras de Vergílio escritor, numa intersecção de discursos que cruzam o sério e o humorístico. Se Flora vê duas Grécias, o mesmo já acontecera com o autor que lhe confere existência textual. De resto, também se colocam em confronto a partir dessa missiva a Grécia da cultura que Vergílio preza e a outra, a Grécia estereotipada para gozo do turista.

Podemos interpretar esse humor com que no presente trata a nobreza cultural do passado como uma forma de se interrogar sobre a distância que vai de nós para os Gregos de então e de como a proximidade com os grandes vultos desfaz a aura a que a distância no-los tinha colocado. Está isto em consonância com a ideia de que a mitificação requer distância e as figuras que Flora encontra são rebaixadas ao nível do homem comum: o Alcibíades parece-se com o Kadhafi daqui a alguns anos; o Sócrates, que ela encontra em casa de Agatão, é bêbado; Flora vê Zeus a comer figos; Homero, que ela gostaria de ver, está muito cego e já não sai de casa, mas encontra-se com Borges, que lhe falou “dos caminhos que se bifurcam e do labirinto e da biblioteca. E o Homero interessou-se muito por essa história da biblioteca que nunca existiu porque sempre foi analfabeto” (Ferreira 1987a: 139).

Outras figuras vão assim desfilando na carta de Flora, mas não se trata de um humor puramente gratuito, pois Vergílio intercala-lhe as reflexões que imaginamos ele próprio gostaria de fazer — e faz, por interposta personagem —, entre elas, o desejo de um regresso às raízes da nossa cultura, como ritual de purificação, assim o diz Flora, e assim o escreve Vergílio:

Nós temos de voltar ao princípio, Cláudio, nós temos de voltar a nascer. E a Grécia é o lugar próprio para isso. Não a Grécia dos cartazes, não a Grécia da Sofia e de certos poetas turísticos. [...] Nós devíamos aprender a ser gregos como Montaigne aprendeu o latim, julgando que era a língua materna. (Ferreira 1987a: 140-141)

Sendo homem de muitas (re)leituras, é normal que ele revise de vez em quando os seus clássicos, mesmo quando (ou talvez por isso) as obrigações profissionais o dispensam de um contacto que, porque regular e imposto, não teria o mesmo sabor. Além disso, reler tanto pode significar a confirmação ou o reforço de interpretações anteriores, de aprofundamento e acréscimo, de revivência de uma emoção passada e mitificada, como também de autocorreção e, quando é o caso, ele não hesita.

Como Vergílio faz de *Conta-Corrente* o lugar de um complemento do ensaio, no verdadeiro sentido do termo, e que ele pratica separadamente, ficamos cientes dos livros que nesse presente da escrita está a ler ou de outros que, por associação, são chamados ao texto e dos comentários que uns e outros lhe suscitam. Anota, numa entrada de *Conta-Corrente II*, que de vez em quando retorna à leitura dos clássicos por mero prazer. Horácio, por exemplo, é relido a uma outra luz, o que o leva a uma correção do seu próprio gosto e juízo anterior. Confessando nunca ter gostado dele, avesso que é ao que considera naquele autor ser "um ideal de vida a meia dose", a leitura interessada — porque a propósito do romance que estava a escrever e que, por outras referências, se supõe que seja *Para Sempre* —, feita bem mais tarde, leva-o a declarar a sua admiração pelo poeta latino, a reconhecer-lhe uma sabedoria que parece ter-lhe escapado antes, e a considerá-lo, finalmente, um grande poeta:

O carpe diem e a *aurea mediocritas*, e o leve vinho do breve prazer, e o olhar errante e plácido por sobre tudo, e o antecipado cerrar de portas aos grandes rumores lá de fora, e a calma medida em todos os gestos, transfiguraram-se-me numa beleza discreta, numa pacificação final, que é a última presença de uma lúcida razão. Assim, toda a beleza da arte é uma oculta consonância com a beleza que a exige. Assim Horácio se me revela hoje mesmo um extraordinário poeta. (Ferreira 1981: 316)

O carpe diem e a *aurea mediocritas*, agora elogiados, fazem-nos pensar no processo de pacificação que Vergílio foi defendendo e intensificando na fase final da sua ficção literária, e muito particularmente em *Para Sempre*, onde Paulo recomenda a si próprio a aprendizagem da aceitação serena de uma vida que já vislumbra o seu termo. Velho, desdobra-se, o que acontece várias vezes ao longo do romance, num diálogo de si para si, lembrando-se de que não tem já nada a fazer, e recomenda que aceite serenamente a situação de apenas estar:

O dia acaba devagar. Assume-o e aceita-o. É a palavra final, a da aceitação. Só os loucos e os iludidos a não sabem. Não sou louco. Não são horas da ilusão [...]. É uma tarde quente de Agosto, ainda não arrefeceu. Pensa com a grandeza que pode haver na humildade. Pensa. Serenamente, profundamente. Aqui estou. Na casa grande e deserta. Para sempre. (Ferreira 1983: 304)

Nessas releituras, outros autores e obras são convocados, como se o autor fosse movido pela saudade de voltar aos “seus” autores. Por sua vez, Ovídio é pretexto para discorrer sobre as peculiaridades da língua latina, elogiada pela ginástica mental a que obriga, não sendo esta a única passagem em que o refere.

Dá-me um prazer inexplicável à inteligência desorganizar o meu discurso interno, que é o da minha língua, e jogar ao xadrez com a “desordem” do latim [...]. Eis porque trouxe de Lisboa um volume desses clássicos, desta vez um do Ovídio. Este poeta é pouco apreciado pelos entendidos por julgarem-no excessivo, diarreico, desbordante de redundância prosaica. Eu não chego a esse entendimento e leio-o com gosto. (Ferreira 1993: 256)

Das muitas páginas escritas por Vergílio Ferreira, não se lhe nota, a não ser, como se viu, para se defender de acusações apontadas quanto a influências, uma preocupação em declarar as suas referências literárias, mas os autores clássicos são nele uma presença constante, sob a forma de uma intertextualidade ou declarada ou mais subtil. Ele não deixa de apontar explicitamente algum modelo a seguir, como acontece, por exemplo, com Marco Aurélio, que toma como exemplo do que gostaria de escrever em *Pensar*. Agora o autor latino não vem sozinho, pois também lhe interessa o Pascal dos *Pensées*, o que significa que os clássicos lhe chegam, não raro, ao século XX já na companhia de outros que foi encontrando pelo caminho e que, por afinidades electivas, agrupa, para sua própria companhia.

Nesse percurso, a aprendizagem também conhece graus de determinação, desde o latim aprendido para “ajudar à missa” ao latim e grego aprendidos na Faculdade de Letras de Coimbra, com os respectivos autores de referência, às releituras que situam autores e obras no vasto contexto da sua *biblioteca* pessoal, enquanto arquivo de conhecimento lido, seleccionado e assimilado. É quase sempre quando revisita algum autor que deparamos com as anotações ou comentários do escritor e homem de cultura suficientemente seguro de si para afirmar, seja ou não a contracorrente, as suas simpatias ou para corrigir, como acima referido, anteriores posições. O que não admite, de modo algum, é que a sua genealogia literária seja de curto alcance; por isso cura de entroncar aqueles que lhe são dados como parentes em toda uma família remota em que se reconhece.

Na herança por nós recebida, e por ele muito prezada, dos antigos, Vergílio encontra-se parcialmente com George Steiner, ao reconhecer a nossa dívida para com os Gregos, mas enquanto para este último são duas as figuras tutelares da nossa civilização ocidental, Sócrates e Jesus Cristo (Steiner 2007: 9), o escritor português, porque no contexto se tratava de uma reflexão sobre a "ficção" do "eu", faz pender toda essa herança para o lado da Grécia, onde mesmo o cristianismo terá bebido. Após um temporal de chuva e trovoadas (um estudo aprofundado da linguagem vergiliana encontraria basta adjectivação derivada dos deuses da Antiguidade), o escritor aproveita a brecha luminosa de uma manhã dominada por Apolo para também clarificar as suas ideias, saindo-lhe então o seguinte:

Toda a noite foi um temporal de chuva e trovoadas. Agora amainou e houve sol. E eu aproveitei para um pouco de clarividência. Sobre quê? Não há sobre quê, há só que aproveitar esta concessão apolínea e ter um pouco de claridade mental. Mas já agora engato no que suponho ter dito atrás e foi que Pessoa, depois de outros, admitiu que o cristianismo foi o grande responsável pela "ficção" do "eu". [...] O cristianismo não inventou nada, mas apenas descobriu ou aprofundou o que os Gregos já tinham descoberto (Ferreira 1994: 439).

Sendo Vergílio um autor muito preocupado com a leitura dos sinais do tempo, os clássicos, sejam os antigos, sejam os que deles receberam a lição e a prolongaram, são naturalmente filtrados pela sua maneira de ser, a sua mundividência, e as leituras que lhes foi acrescentando, tendo eles então sido tomados como pretexto para uma reinvenção da História.

Em *Conta-Corrente II* interroga-se, em jeito de desejo ou de mera hipótese, sobre como seria "imaginarmo-nos na Roma Antiga, na Grécia, no Egipto, na Suméria. E recompormos em imaginação o real sem ela, ou seja, anular o prestígio do tempo. Imaginarmo-nos apanhando sol, chuva, vento, a comer pão, carne, a beber vinho ou cerveja, a amar segundo o acto simples, antes de tudo o que o complicou" (Ferreira 1981: 226). Como esta hipótese só poderia ser satisfeita na ficção, ele não perdeu a oportunidade de fazer do romance o espaço de realização dessa apetecível reinvenção, como se verifica em *Até ao Fim* ou *Na Tua Face*, também indiciado em *Signo Sinal*, com a restauração do labirinto e seu protagonista Teseu.

Parentes há que Vergílio vem aceitando sem reservas sempre que menciona os escritores que lhe serviram de referência, vindo normalmente no topo da lista os tragediógrafos gregos e Sófocles em particular. Ser parente dessas glórias literárias tão distantes de nós é-lhe duplamente grato, quer pelo convívio que a sua formação universitária em Filologia Clássica e o seu longo magistério no ensino liceal lhe haviam

facultado, quer porque a ideia de tragédia como vivência de experiências-limite atravessa praticamente toda a sua obra. “A tragédia é o confronto do homem com o que o transcende” (Ferreira 1986: 292), e é nessa “forma grandiosa da desgraça” (“Os grandes homens foram todos desgraçados”, escreveu ele um dia) que Vergílio lança as suas personagens mais vigorosas, porque nesse enfrentar de forças adversas, e transcendentais (Deus, os deuses, o destino), se joga toda a grandeza do homem e seus problemas maiores.

É-nos impossível rastrear agora as múltiplas ocorrências de destino, de trágico e de tragédia que surgem nesta obra. Vergílio sabe que a tragédia como género literário morreu, mas dela terá ficado para o nosso tempo o trágico como categoria disseminada por outros géneros (especialmente o romance, no seu caso), um “trágico moderno”, indissociável da humana condição, e que tem no horizonte mais longínquo a sua matriz grega. Prevalece então a ideia de grandiosidade do sofrimento, mas esbate-se a excepionalidade do seu herói. O herói romanescos de hoje é espelho do homem comum e não expia uma falta cometida; a luta com o destino deve-se unicamente ao facto de ter nascido e a sua resistência é contra tudo o que o impeça de apenas SER. “A tragédia é assim hoje mais uma consciência do que uma expressão. É dentro de nós que ela se realiza, porque justamente – e isso é fundamental no modo de se ser hoje – o espírito é uma dominante no modo de se ser hoje humano” (Ferreira 1986: 213).

Resta-lhe a escrita como meio de redenção, de resistência e expressão de esperança num recomeço, o tal mundo novo, com uma palavra nova, ambicionado desde *Alegria Breve*. Se Paulo assume a sua velhice “na casa grande e deserta” *para sempre*, poderíamos pensar que com ele morreria a alegria que, apesar de tudo, Vergílio gostaria de deixar como nota final, mas Cláudio, que lhe sucede, acredita ainda num recomeço, como acreditava, na sua infinita solidão, Jaime, de *Alegria Breve*, e aqui vemos indirectamente o pensamento grego a acenar-lhe. Servir-lhe-ia melhor, como ao autor que lhes deu existência, o tempo circular dos Gregos, que se contrapõe ao tempo linear, escatológico e teleológico, da cultura judaico-cristã, a possibilitar-lhes o desejado (re)começo, depois de se ter dado a volta à vida toda:

É o ponto mais frio da vida, o recomeço. Algumas estrelas duram. Obstinadas duram. Olho-as do extremo limite da tragédia que é minha e onde só já há um modo de ser puro. Passaram por mim todas as dores do mundo pavores desenganos,

o instrumental todo com que se faz um homem e mais. Depois tudo é plano sem subir nem descer. Estou salvo em ser homem e agora um deus não tem nada a ensinar-me. Puro de início mas depois de ter dado a volta toda. Estou irreconhecível, os deuses tinham de fazer um esforço sério para me entenderem – a calma da manhã. Expande-se ao universo. É belo começar. Saber todas as mitologias e começar. Sem nenhuma. (Ferreira 1987a: 124-125)

Os autores que Vergílio Ferreira lê, ama e admira e guarda na sua memória cultural são perenes, quando a arte a que se dedicam trata dos problemas inerentes à condição humana. Daí a colocação da arte num patamar superior ao do saber científico, que, mesmo indispensável, será substituído por outro, porque a verdade de hoje não o será amanhã, e dos sistemas filosóficos, que também envelhecem com o tempo. A literatura, como veículo de reflexão sobre a existência e sobre a condição humana, se envelhece, é apenas no modo de dizer o que é do homem de todos os tempos. Por isso, Sófocles ou Pascal, entre tantos outros, continuam no seu horizonte de referência. “Os grandes acontecimentos científicos são hoje um indicativo histórico, não se oferecem à nossa questionação, e os próprios sistemas filosóficos só nos atingem se neles nos podemos rever, com adaptações ou sem elas”. Mas Pascal está vivo, acrescenta, e “Sófocles estará inteiro como ainda está. Só há uma cultura perdurável que é a que se funda no próprio homem e não nos seus arredores” (Ferreira 1986: 95).

Vergílio Ferreira: um clássico olhando com inquietação o futuro ou um (pós)moderno com saudades do passado?

Referências Bibliográficas

- Ferreira, Vergílio (1981). *Conta-Corrente II*. Lisboa: Bertrand.
- (1986). *Conta-Corrente IV*. Lisboa: Bertrand.
- (1987a). *Até ao Fim*. Lisboa: Bertrand.
- (1987b). *Conta-Corrente V*. Lisboa: Bertrand.
- (1988). *Arte Tempo*. Lisboa: Rolim.
- (1992). *Pensar*. Lisboa: Bertrand.
- (1993). *Conta-Corrente. Nova série II*. Lisboa: Bertrand.
- (1994). *Conta-Corrente. Nova série IV*. Lisboa: Bertrand.
- Steiner, George e Michel Crépu (2007). *O Silêncio dos Livros* seguido de *Esse Vício Ainda Impune*. Lisboa: Gradiva.

Sobre o envelhecimento: visões de Marco Túlio Cícero e de Vergílio Ferreira num esboço comparatista

Ana Seïça Carvalho*

Os velhos, note-se, sempre pareceram formas humanas
de, em plena vida, se publicitar a morte
Gonçalo M. Tavares, *Os velhos também querem viver*

O estudo do envelhecimento tornou-se sobejamente importante nas últimas décadas, devido ao aumento do número de pessoas idosas que, segundo as projecções, continuará a seguir o mesmo ritmo até meados de 2030.

Infelizmente, porém, é ainda aceite pela sociedade uma visão derrotista do envelhecimento, “a perda das nossas capacidades, vivida como um desastre individual que é preciso esconder dos outros” (Andrieu 2004: 109), o que contribui para a exclusão voluntária do idoso, que se auto-reflecte como um ser em queda, que não consegue acompanhar os novos ritmos e, sobretudo, que já não é capaz de se reconhecer. Neste sentido, surgiu, em 2012, o Programa de Acção do AEEASG (Ano Europeu do Envelhecimento Activo e da Solidariedade entre Gerações), cujo maior objectivo foi precisamente “contribuir para promover uma cultura de envelhecimento activo na Europa assente em valores como a solidariedade, a não discriminação, a independência [...], a dignidade, os cuidados e a auto-realização das pessoas idosas” (Heitor 2013: 3).

* Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas | ana.seica@gmail.com

Complexo é definir o envelhecimento, por possuir diversos significados consoante as áreas do saber. Em termos gerais, podemos afirmar que existem transformações evolutivas ao longo da vida, alterações de desenvolvimento normais e irreversíveis, que ocorrem num organismo vivo à medida que o tempo passa, desde a concepção até à morte, sendo que o envelhecimento constitui, pois, uma das suas fases do desenvolvimento biológico. A senescência, por sua vez, inclui apenas as alterações que ocorrem no envelhecimento e que dão origem a uma redução da capacidade em manter uma vida saudável com qualidade (Digiovanna 2000: 1-21).

Já na Antiguidade Clássica a reflexão sobre a velhice se fez presente. A consciência da fragilidade do corpo do velho e do peso que representa suportar doenças e perceber que já se não é capaz de agir como em tempos passados, levou os antigos a aludir à velhice como “pesada” (Mimnerno, frg. 1 West) e ao velho como uma ave que já não é capaz de voar. Mas a ave que já não pode voar é, para Álcman, por exemplo, aquela que é transportada pelas outras aves – num poético sinal de solidariedade (frg. 94 Diehl)¹. Apesar de tudo, reconhecem os antigos que ao longo da vida competências há que se perdem e outras que se adquirem. Lembremos o famoso passo da *Ilíada* 3.150-152 (West 1998) em que o poeta descreve os anciãos reunidos junto às muralhas de Tróia como aqueles que já ultrapassaram a idade capaz para o combate, mas cuja voz melodiosa, como a da cigarra, se faz ouvir – esta melodia é a voz da sensatez, adquirida pela experiência de vida. Sólon², por sua vez, reconhece que “envelhece aprendendo sempre muitas coisas” (frg. 18 West) e não é despidendo lembrar a afirmação sofocliana de que ninguém ama tanto a vida como o homem que está a envelhecer.

Vinte séculos separam Marco Túlio Cícero de Vergílio Ferreira, mas aproxima-os o interesse pela temática do envelhecimento, ao ponto de sobre ela reflectirem largamente nas suas obras. Não é por acaso que tratamos a par Cícero e Vergílio Ferreira. O primeiro encontro do escritor contemporâneo com a Antiguidade Clássica deu-se nos tempos da sua juventude no seminário. Contudo, o verdadeiro encontro, mais marcante e inspirador, dar-se-á, mais tarde, em Coimbra, e contribuirá para a configuração do seu pensamento pleno de reflexões filosóficas e de interrogações. A partir destes “motores culturais”, Vergílio Ferreira converte em escrita ficcional, em acção e em personagens toda uma tragédia

¹ Diz Vergílio Ferreira no romance *Em Nome da Terra*, através do protagonista que observa os pombos no jardim e deseja alimentá-los: “D. Felicidade não gosta que se lhes deite comida. Mas ela não entende que o maior prazer de quem precisa é haver quem precise mais” (Ferreira 2009: 212).

² A sua experiência e bom conselho levou os Espartanos a criar o órgão governamental da *Gerousia*. E em Atenas a legislação punia severamente o filho legítimo que se demitisse do dever de cuidar dos pais (*geroboskia*).

existencial de interrogação sobre a finitude e o sentido da vida, problemáticas da contemporaneidade³, como a que conferiu o mote a este estudo – o envelhecimento.

As acusações à Velhice

Quando Marco Túlio Cícero contava sessenta e dois anos de idade, em 44 a. C., redigiu o *De Senectute* ou *Catão, o Velho*, dedicado ao seu amigo Tito Pomponio Ático. Estruturado em forma de diálogo, nele é abordado o tema da velhice pelos jovens Gaio Lúlio e Cípião Emiliano em conversa com Marco Pórcio Catão (considerado o modelo máximo da cultura romana, já com a propecta idade de oitenta e quatro anos).

A partir da discussão dos conceitos de velhice e juventude, Catão elenca as acusações que a sociedade faz à velhice. Dedica-se assim a refutar cada uma delas, tecendo e construindo uma verdadeira ode em seu louvor. A velhice é acusada de ser uma fase deplorável da vida e Catão aponta quatro razões para tal:

V.15 Com efeito, quando o revolvo no meu pensamento, encontro quatro razões por que a velhice se afigura infeliz: uma, porque afasta da administração dos negócios; outra porque torna o corpo mais enfraquecido; a terceira porque priva de quase todos os prazeres; a quarta porque não dista muito da morte. Vejamos, se isso vos agrada, quão importante e quão justa será cada uma destas causas⁴.

Se observarmos atentamente os argumentos supracitados e os contra-argumentos, veremos que, em primeira instância, Catão defende o facto de a natureza dotar cada uma das idades de vidas próprias, com os seus próprios ritmos de actividade (*DS* VI.15). Em relação ao suposto enfraquecimento natural da memória, Cícero enumera exemplos de mentes idosas activas (*DS* V.13) e ao argumento de que a velhice nos priva dos melhores prazeres, o filósofo contrapõe que estes variam e se modificam com a idade. Logo, um velho terá, por exemplo, imenso prazer nas antigas amizades, no bom vinho, no paladar pausado, na reflexão, na arte e na cultura, pelo que desfrutará por certo com outro gosto,

³ Por ocasião da cerimónia de doutoramento *honoris causa*, na Sala dos Capelos da Universidade de Coimbra, Vergílio Ferreira profere um discurso que constitui um verdadeiro manifesto da centralidade dos Clássicos (e do mito de Coimbra e da sua juventude) na sua vivência cultural, no “estar-aí” da sua existência e na força motora da sua criação literária, não apenas como raízes europeias de um modo geral mas, em particular, como pilar da sua escrita, regresso às origens, verdadeira impregnação do saber primordial. Discurso esse publicado no número setenta da revista *Biblos*, em 1974 (pp. 508-511), e posteriormente enquadrado no quinto volume de *Espaço do Invisível*, sob o título “Ao Aceno da Legenda”, pp. 123-128.

⁴ É nossa, em conjunto com a Dr.ª Maria Teresa Freire, a tradução de excertos do *De Senectute*, a partir do original em latim (ed. Loeb).

vagar e, sobretudo, com outra maturidade, que um jovem não poderá ainda compreender. Por último, se é verdade que a velhice é a etapa mais próxima da morte, também não será incorrecto afirmar que os mais propensos a morrer cedo são os jovens, pela sua constante exposição ao perigo e ainda pelo carácter devastador das doenças juvenis. Além disso, não há razão para temer a morte⁵: se houver uma vida futura *post mortem*, podemos ter-nos por felizes; e, caso não exista, felizes nos podemos sentir, pois nunca o saberemos, *aut nullus est*. Importa, por isso, frisar que o que a vida tem de mais precioso não se confina às acções físicas, de demonstração de força e pujança, pelo contrário:

VI. 17 As mais importantes coisas não se realizam nem pelo vigor, nem pela rapidez, nem pela destreza dos corpos, mas sim pela reflexão, pela autoridade e pela prudente opinião, das quais a velhice não só não se encontra privada, como ainda as engrandece.

Resumidamente, dos argumentos ciceronianos, poderemos retirar a seguinte sustentação: a de que os velhos não devem apegar-se demasiado à vida, nem tão-pouco renunciar às suas vivências. Para isso, é necessário ser sábio, qualidade que advém com a maturidade natural da velhice:

II. 5 Em verdade, se costumais admirar a minha sabedoria — e oxalá ela seja digna da vossa opinião e do nosso cognome — numa coisa somos sábios, no facto de seguirmos a Natureza como o melhor guia, tal como seguimos um deus e lhe obedecemos.

Na velhice é possível manter não só uma actividade intelectual constante como actividades físicas, ainda que moderadas:

III. 7 No entanto, se isto acontecesse por culpa da velhice, isso mesmo me aconteceria a mim e a todos os outros idosos, de muitos dos quais eu conheci uma velhice sem um lamento, que toleravam sem dificuldade serem libertados dos vínculos das paixões, nem tão-pouco eram desprezados pelos seus. Todavia, de todos os lamentos dessa natureza, a culpa está nos hábitos e não na idade. Os idosos

⁵ Pinho (2005: 226). Na argumentação densa de Cícero, através de Catão, à ideia de o envelhecimento se encontrar num degrau mais próximo da morte, este refuta: “começa por lembrar que ela [a Morte], afinal, não é exclusiva dos velhos, uma vez que não escolhe idades, e que os jovens nem sequer têm a certeza de chegarem ao ponto onde aqueles se encontram. Os jovens vivem apenas da esperança de viver, enquanto os velhos já gozam da plenitude da vida”. Já Lopo Serrão, nos Cantos IX e X da sua “verdadeira epopeia da última idade da vida”, *De Senectute et aliis utriusque sexus aetatibus et moribus*, contrapõe essa ideia com a visão da Morte como uma passagem doce de uma vida sem significado para um estado libertador (cf. Pinho 2005: 227).

prudentes, não inflexíveis nem desumanos, consideram a velhice tolerável, porém, a má índole e a falta de humanidade têm-na por incômoda em qualquer idade.

É também possível apreciar com tranquilidade e sem atropelos os seus prazeres próprios e mais convenientes: “V.13 É também uma tranquila e suave velhice a de uma idade passada na quietude e na pureza, na elegância, como a que conhecemos de Platão que morreu escrevendo ainda aos oitenta e cinco anos”.

Poder-se-á, portanto, afirmar que a velhice mais conveniente é aquela que tem um compromisso pedagógico para com a juventude, uma velhice que se mantém activa, que procura manter a saúde do corpo com a prática de exercícios moderados, que cultiva bons hábitos alimentares e, o mais importante, que instrui o espírito através dos estudos, da prática da agricultura, da conversação com os amigos, da prestação de serviços à pátria e que, por fim, no ocaso da vida, não teme a morte:

XX. 72 Não há um limite certo para a velhice. Vive-se nela agradavelmente, até que se possa perceber e levar a cabo o cumprimento do dever e desprezar a morte: de que resulta que a velhice seja ainda mais entusiasta e corajosa do que a adolescência.

Ainda que, no início do *De Senectute*, Cícero considere brevemente a velhice como uma “I.2 inquietação, que nos é comum, que ora urge ou que pela certa em breve se aproxima”, torna-se evidente que, na tentativa de aliviar esse fardo e encontrar na velhice alguma consolação, toda a obra é apanágio das virtudes e não dos defeitos de um inevitável envelhecimento. Após uma incessante busca de superação, afirma no final da obra: “XXIII.85 Por estes motivos, Cípião — precisamente aquilo que tu dizias que com Lélis costumavas admirar —, a velhice me é leve, e não só não é penosa como ainda é agradável”.

As cruas descrições vergilianas

Em contraste, Vergílio Ferreira, no romance *Em Nome da Terra*, coloca em cena um juiz reformado, João Vieira, enclausurado num lar e amputado de uma perna, ou seja, um ser que carrega consigo o sentido de um envelhecimento doloroso e exposto à violência, persistindo de igual forma o anúncio da morte e a consciência do balanço de uma vida. A reflexão do protagonista principia, precisamente, antes mesmo da entrada no lar, perante a partida dos filhos, a observação directa da decrepitude e da morte da mulher e, consequentemente, o experienciar pessoal da sua própria degenerescência e morte futuras.

No seu quarto do lar, João exige ter consigo um curioso tríptico que não podemos deixar de salientar. A tríade engloba uma imagem da deusa pagã Flora, uma estátua de um Cristo e um desenho a carvão de Albrecht Dürer, que representa a Morte. A figura feminina e jovem, vestida com leve túnica, encontra-se de costas, espalhando flores e é, por si mesma, ícone pagão da própria juventude⁶, que João deseja ter no seu quarto do lar, para lhe lembrar a mulher já morta, imortalizada na sua juventude (v. Várzeas 1998: 158). Ao lado, o ícone da Antiguidade Judaico-Cristã, sem cruz e sem um pedaço de perna, que João interpreta como um Cristo à sua imagem, compartilhando a sua desgraça física de mutilado e que quase parece querer abraçá-lo (Ferreira 2009: 65):

A tarde finda, o sol projecta-te a sombra na parede. Trouxe-te da aldeia sem cruz, para que querias tu a cruz? estás melhor assim. E vê tu que sem ela, vejo nos teus braços abertos um grande abraço. Podes abraçar-me que eu deixo.

A propósito deste tríptico gera-se um conflito de valores religiosos entre o protagonista e o capelão do lar. Este, em jeito de evangelização, interpreta as imagens, afirmando que a deusa representa o paganismo, o esqueleto o despojamento de toda a vaidade e ilusão, e que Cristo, ao centro, confere sentido na redenção de tudo (Ferreira 2009: 60). João contraria esta ideia, afirmando tratar-se das representações do paganismo, do cristianismo e, no final, o esqueleto de ambos, ou seja, o futuro que os espera. O capelão, desgostoso, riposta apoiando-se no *De Senectute* de Cícero, citando inclusivamente passagens do texto em latim (Ferreira 2009: 60). Todavia, João rejeita essa visão do envelhecimento envolvida em grandeza, pois a sua experiência pessoal não pode ser negada e é a de um homem que perde gradualmente a sua dignidade, num espaço-tempo-corpo que não encerra nada de positivamente idealizante. Ao contrário de Catão, figura central da obra ciceroniana, que observa na velhice um tempo de áurea sabedoria e tranquilidade, o protagonista do romance vergiliano em apreço descreve o seu processo de envelhecimento sob um olhar derrotista e disfórico, baseado sempre na dicotomia corpo-sujeito. Vergílio Ferreira é cru nas suas descrições, não poupando o corpo do ataque aos seus piores defeitos. O autor enuncia as pústulas, os odores, as chagas, os orifícios de excrementos, de um corpo que denomina, sem pudor, de “complicado sistema de esgotos” (Ferreira 1994: 264). Especulando acerca do processo de envelhecimento, o aspecto que mais aflige o autor é a falta de futuro que o idoso tem diante de si: “É de futuro que o velho se vê privado. Ter um interesse é estar integrado na vida, e a vida expulsou-o para a valeta do seu passar” (Ferreira 1987: 572).

⁶ No diário *Conta-Corrente — Nova série I* (Ferreira 1993: 72-73), Vergílio Ferreira descreve o momento em que termina a redacção do capítulo referente ao fresco e do seu entusiasmo pela figura leve, aérea, grácil da Primavera.

A propósito das leituras da *Retórica* de Aristóteles (1389 b-ss.) e da *Arte Poética* horaciana (vv. 169-ss.), em que o velho é descrito como pessimista, desconfiado, egoísta e tímido, chato (*difficilis*) e lamuriendo (*querulus*), Vergílio Ferreira escreve no seu diário (Ferreira 1987: 371-372):

Herdámos uma imagem da velhice e ao chegarmos lá verificamos que é uma aldrabice. Sempre nos deram a terceira idade como uma idade augusta, veneranda, glorificada pela experiência, ponto cimeiro de uma vida. Ora é um vigário. [...] Nunca se disse, pelo contrário, que era uma idade taralhouca, aleijada, cheia de deformidades físicas e mentais. Ser velho é ser não venerando mas desprezível [...] um velho está a mais e o seu lugar na vida é uma inquietação para conhecidos e familiares [...]. O velho é um excesso execrável. O velho é a degradação e a sua imagem é a da repelência que a própria higiene recusa. Como a morte.

No ensaio *Invocação ao Meu Corpo*, o autor dirige-se, cada vez mais implacável, ao seu próprio corpo que, no fim da vida, “é apenas um pouco de estrume sem dono” (Ferreira 1994: 255), deixando há muito de ser um *eu*. Este “desdobrar” da pessoa em ser que pensa e em corpo sentido como entidade estranha (Ferreira 1994: 263) realiza-se numa quase-alteridade pesada e grave. Neste sentido, através do protagonista de *Em Nome da Terra*, o autor não foge à observação rigorosa da sua destruição pessoal (cf. Várzeas 1998: 158-160), fazendo uso da ironia que lhe é característica e de alguma comicidade corrosiva. João Vieira anuncia a própria desagregação iminente da sua identidade envelhecida, mas a memória alimenta-se todavia do extremo oposto à sua realidade presente, ou seja, da experiência de juventude, dos encontros amorosos de corpos jovens, densos e nus, na noite:

Deve ser da velhice, é muito possível. Viver do espírito quando já se não tem corpo para acompanhar. Na velhice já todo o real se esgotou, o que fica dele é a imaginação ou um divagar sem consistência, farrapos soltos à deriva. (Ferreira 2009: 192)

Notas conclusivas

Como é claro ao longo deste trabalho, a visão da velhice não é, na óptica vergiliana, tão optimista quanto Cícero preconiza no *De Senectute*⁷. Obra que parece ser, não só para o velho como para o jovem, um guia pedagógico para o exercício de uma vida em harmonia com a natureza, afastando-os do conflito de gerações. O discurso de Catão revela, pois, uma autêntica defesa da velhice, na qual afirma existir claramente a possibilidade de experienciar a excelência de uma idade madura digna, dependendo da forma como

⁷ Diversos imitadores renascentistas de Cícero o preconizam também, como é o caso de Lopo Serrão, no seu tratado *Sobre a Velhice*.

cada homem constrói o seu percurso de vida. Na concepção estóica de Cícero, a velhice deve ser aceite por todos, se for possível alcançá-la, pois trata-se de uma determinação inelutável da natureza, a última idade da vida:

XXIII.84 Qual a vantagem da vida? Não trará antes inquietações? Terá com certeza vantagens, porém, atinge sem dúvida uma saturação e um limite. Não me agrada lamentar-me da vida, o que muitos e alguns sábios muitas vezes fizeram; nem me arrependo de ter vivido, porque vivi de tal modo que julgo não ter nascido em vão, e afasto-me da vida como de uma estalagem, e não como de uma morada certa; a Natureza deu-nos uma hospedaria para pousar e não para permanecer.

O *De Senectute* perdura, assim, como uma obra fundamental para se pensar as condições da velhice no mundo contemporâneo (uma das obras filosóficas que mais fortuna teve ao longo dos tempos, não só pela sua forma estética, mas acima de tudo pela sua temática, ainda hoje bastante actual – cf. a propósito Pinho 2005: 221). Neste contexto do mundo antigo faz sentido a apropriação de elementos para construir um diálogo apologético da velhice, por parte de Cícero.

Relativamente ao mundo moderno, da despersonalização de trato, precisamente no espaço fechado de um lar de idosos, apresentado em *Em Nome da Terra* como um depósito de velhos (Ferreira 2009: 148-149), é óbvio que a evocação, a leitura e a citação dos argumentos do *De Senectute* ciceroniano surgem sarcasticamente descontextualizados e ridículos até, pela óptica do narrador-protagonista. Há que fazer frente a esta falta de um contexto digno para a velhice, a este estatuto indigno de marginalidade e de incómodo que o velho ainda tende a ocupar na sociedade da eterna juventude que ainda experienciamos⁸. Como afirma o próprio Vergílio Ferreira no ensaio *Pensar*: “A arte nobre de envelhecer é a de não possibilitar aos outros nem o riso nem a piedade” (Ferreira 2004: 297). Este tempo humano e a sua experiência têm, antes de mais, de se oferecer à reflexão dos indivíduos e da comunidade, para serem compreendidos, para tocar aqueles que serão os futuros envelhecidos e que, uma vez no auge da vida, são levados, pela sua própria consciência desperta de mortalidade, à sintonia, para além da razão, no plano aristotélico do temor e da compaixão, para com a figura do velho.

⁸ O idoso como figura social conheceu a sua primeira manifestação respeitosa a partir do século XVIII, se excepuarmos o tratamento que a literatura grega, na *Iliada*, na *Odisséia* e na poesia arcaica, concedia ao velho sábio. Sobre o ascendente cultural dos sete sábios, leia-se Leão (2003).

Em conclusão, poderemos afirmar que o político-orador-filósofo cria uma aura dourada em torno da velhice que Vergílio Ferreira parece, à partida, rejeitar. Concordamos com Várzeas (1998: 159) quando diz que, no romance *Em Nome da Terra*, a Antiguidade Greco-Latina, neste caso o argumento do *Cícero dixit*, não escapa à crítica do autor, irónica e mordaz (que, no entanto, só um profundo conhecedor dos clássicos poderia tecer). Todavia, é comum a ambos os homens de letras, Marco Túlio Cícero e Vergílio Ferreira, a importância da velhice, acima de tudo, pelo que ela é, real e concretamente, uma etapa que todos ambicionamos atingir⁹. E terminamos com uma citação vergiliana, do discurso do seu septuagésimo aniversário, no qual o escritor sublinha precisamente o único valor centralizante e axiológico¹⁰ — a Vida a ser vivida:

Em todo o caso, nos erros cometidos, no que foi verdade e falhou e se consumiu, no que me excitou e não tinha razão, um valor persiste quando a tudo dou um balanço e é o valor da própria vida. Só para ter existido, valeu a pena existir. A maior recompensa da vida é ela própria. Creio que em tudo o que disse não disse afinal outra coisa. Creio que de tudo o que me fascinou nada me fascinou mais do que a vida, o seu mistério inesgotável, a sua inesgotável maravilha. Dou o balanço a tudo quanto me aconteceu e a vertigem de ter vivido absorve e aniquila tudo o que aí falhou e mentiu. Foi bom ter nascido. Foi bom não ter acabado ainda de nascer. (Ferreira 1987: 584)

Referências Bibliográficas

Bibliografia Activa

Cícero (1923). *On Old Age, On Friendship, On Divination*, trad. William A. Falconer. Cambridge: Harvard University Press.

Ferreira, Vergílio (1981). “Ansiedade/angústia e a cultura moderna”. *Colóquio/Letras*, 63: 5-10.

— (1987). *Conta-Corrente V, 1984-1985*. Lisboa: Bertrand.

— (1993). *Conta-Corrente – Nova série I*. Lisboa: Bertrand.

⁹ Efectivamente, podemos observar um pensamento menos obscuro no que à morte diz respeito, pelo valor que o autor confere ao Ser, cuja importância é capaz de amenizar o sobressalto tipicamente vergiliano. E ainda quando o autor escreve, num ensaio datado de 1979: “Porque todo o equilíbrio final de um homem está em saber tranquilamente que a morte também tem a sua razão. Ver isso já não digo sem ansiedade mas ao menos sem angústia, sem o alarme da interrogação a que se não responde, é a justificação final de toda a cultura” (Ferreira 1981: 10).

¹⁰ Cf. Sousa (2008: 215) e Ferreira (1981: 10): “Porque o homem, a vida, a própria força com que os seres se erguem para a luz são uma razão bastante para o homem encontrar o seu lugar no mundo e a inquietação que nos domina encontrar o seu repouso na própria maravilha de estar vivo”.

— (1994). *Invocação ao Meu Corpo*. Venda Nova: Bertrand.

— (2004). *Pensar*. 7.^a ed., Lisboa: Bertrand.

— (2009). *Em Nome da Terra*. 10.^a ed., Lisboa: Bertrand.

Tavares, Gonçalo M. (2014). *Os velhos também querem viver*. Alfragide: Editorial Caminho.

Bibliografia Passiva

Andrieu, Bernard (2004). *A Nova Filosofia do Corpo*, trad. Elsa Pereira. Lisboa: Instituto Piaget.

Cunha, Carlos (2012). *Os Mundos (Im)possíveis de Vergílio Ferreira*. 2.^a ed., Algés: Difel.

Digiovanna, Augustine G. (2000). *Human Aging, Biological Perspectives*. 2.^a ed., Nova Iorque: Mcgraw-Hill.

Heitor, Fernanda S. (2013). *Ano Europeu do Envelhecimento Ativo e Solidariedade entre Gerações*. Lisboa: Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais.

Leão, Delfim F. (2003). “Os ‘Sete sábios’ como agentes de formação”. *Biblos*, 1: 23-41.

Pinho, Sebastião T. (2005). “Gerontologia e literatura: o tema da velhice desde Cícero a Lopo Serrão”. *A Luz de Saturno – figuras da velhice*, coord. A. Ferreira. Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 217-228.

Sousa, José A. (2008). “Vergílio Ferreira: a estrutura do seu pensar”. *Itinerarium*, 192: 209-226.

Várzeas, Marta (1998). “Vergílio Ferreira: Em nome de Flora”. *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, 15: 151-162.

Enquanto um mundo cai, *Um deus passeando pela brisa da tarde*

José Pedro Serra*

À Paula Morão

O interesse e o entusiasmo com que falamos sobre a Antiguidade Clássica, com que procuramos traçar os contornos da cultura grega e da cultura romana, pondo a claro traços marcantes das suas *almas*, dando a ver os pilares fundamentais a partir dos quais se erguem e se desenvolvem, tentando compreender as suas histórias, as suas organizações sociais e políticas, as suas artes e as suas filosofias, pode levar a pensar que estamos a falar *da* cultura clássica tal como ela foi, tal como ocorreu e se manifestou. Acontece, porém, que, considerada como coisa-em-si kantiana, a cultura clássica não nos é conhecida. Por mais arguta que seja a compreensão que a cinja, por mais profunda que seja a inteligência que a penetre, a cultura clássica só nos chega por mediações, por sucessivas mediações e interpretações que a seu modo a vão esculpindo e animando, outorgando relevos onde antes não existiam, reordenando paisagens, reorganizando horizontes. Dinâmico, variável e até imprevisível é o rio por onde corre a sabedoria e a mundividência dos clássicos. É certo que podemos delimitar as culturas que floresceram entre a idade minóica e a queda do império romano, podemos procurar inteligir as condições que permitiram que elas florescessem naqueles tempos e naqueles lugares, mas o edifício construído, ainda que tenha como objecto algo “antigo”, não se livra do

* Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Clássicos | jpedroserra@netcabo.pt

olhar contemporâneo que o arquitecta e o constrói, ele próprio domado pelas grilhetas do tempo, de uma época, e condenado à fugacidade das coisas que passam. Por isso é o olhar dirigido para a Antiguidade, para quem procura mais do que uma petrificada erudição, para quem perscruta para além de velhas palavras e velhos acenos, tão irradientemente novo, tão refractário ao exercício mecânico da razão, tão rebelde a conclusões rápidas e simplistas. Ubérrimo e renovado é o vínculo que, repito, sempre renovadamente lançamos à Antiguidade, reformando-a, recriando-a, reinventando-a, fazendo-a, transfigurada, correr nas nossas veias, quer disso tenhamos ou não consciência.

Vem esta breve reflexão a propósito do romance de Mário de Carvalho *Um deus passeando pela brisa da tarde*¹, que toma um período da Antiguidade como horizonte da acção, do desenvolvimento da intriga. Não se trata rigorosamente de um romance histórico, conforme avisa o autor, uma vez que “Tarcisis, ou, mais propriamente, o município de Fortunata Ara Iulia Tarcisis”, onde decorre a acção, “nunca existiu”². De acordo, porém, com o que atrás se disse, várias perguntas oportunas se impõem: que Antiguidade é essa e qual a janela através da qual ela é perspectivada e desenhada? Quais os traços relevantes escolhidos pelo narrador e quais as cores que os animam? Qual a intencionalidade e a coerência das mundividências e dos actos descritos de forma a constituírem um *sentido*, uma leitura inteligível da realidade? E em que laço de compreensão, de curiosidade e de interrogação se vê o leitor, aqui e agora, surpreendido e apanhado? Estas são as perguntas a que procurarei responder, convicto de que nos poderão orientar numa leitura mais acutilante do romance.

1. O lugar

A acção decorre não em Roma, nem em qualquer outra importante metrópole, mas na imaginada Tarcisis, situada nos confins ocidentais do império, na distante Lusitânia, essa terra de gente rude e resistente que em tempos fora recurso de homens para o inimigo cartaginês, mas finalmente amansada pela mão civilizadora de Roma. A Lusitânia é terra distante e mais ou menos esquecida, afastada poeira política da cidade imperial, mas na ordem desta integrada, pela lei, pelo direito, pelos costumes, pela língua. A cidade imaginada é apenas latente na memória de Roma, e certamente de pouco relevo quanto ao peso político, mas ainda assim participa no brilho e na glória do império, pois nela reina a romanidade, véu protector da nobre cultura que vela sobre o mundo civilizado. Tarcisis é humilde flâmula do brilhante fogo de Roma.

¹ Mário de Carvalho (1994). *Um deus passeando pela brisa da tarde*. Lisboa: Caminho. Todas as citações são feitas a partir desta edição.

² Ver a advertência colocada imediatamente antes do primeiro capítulo (p. 11).

Ao longo do texto, são vários os sinais da excentricidade política da cidade e do embasbacado provincianismo dos seus governantes; a melhor ilustração do facto, porém, reside na descrição da visita que, em tempos não muito distantes, uma delegação de Tarcisis, que incluía os mais prestigiados cidadãos — nomeadamente o futuro duúnviro Lúcio Valério Quíncio —, fizera a Roma para agradecer o donativo “destinado ao restauro do fórum, das termas e dos templos” (p. 175). Vindas da orla de um extenso império, habitando as suas longínquas franjas, as autoridades de Tarcisis, supondo-se engrandecidas pela deslocação à grande cidade e pela recepção que o imperador lhes concedia, ufanas no envaidecido engano de um estatuto de relevo que não têm e não lhes é reconhecido, comportam-se como incautas crianças de aldeia apanhadas no fascínio exterior da grande metrópole. A sumptuosidade da arquitectura, a magnificência do Circo Máximo, o peso do mármore, as púrpuras, os incensos, os gladiadores e as corridas tornavam os vícios de Roma mais virtuosos do que as virtudes da humilde e distante cidade. De Roma vem a autoridade, o dinheiro, o aprazível tumulto dos jogos e todos os sonhos que o centro do poder cria e acolhe. E assim, os pobres cidadãos da cidade longínqua, famosos no seu bairro, prosternam-se de admiração perante o buliço da grande cidade³.

O acrítico fascínio pela grande urbe é porta de entrada para a reverência perante aqueles que nela podem ter, ainda que ilusoriamente, algum poder. Por isso mesmo, coincidindo com a *afectiva rendição* a Roma, mostram os notáveis de Tarcisis um bajulador agradecimento ao senador Énio Digídio Calpúrnio que, embora representasse “a escória da Ordem Senatorial” (p. 176), fantasiava e multiplicava por dez a efectivamente magríssima — para não dizer nula — influência que houvera tido na bondosa decisão do imperador. A proclamação desta influência, embora falsa, engrandecia-o aos olhos dos habitantes daquele município da Lusitânia.

De igual modo, o simples vislumbre do imperador, a partilha, embora momentânea e assignificativa, do “espaço” do poder e, por último, a presença viva do *Princeps* e *Imperator*, selando com a voz a sua mítica presença, sinal da reconhecida autoridade que o poder lhe outorga e que o distanciamento, a imaginação e a reverência decuplicam, tudo isto provoca nos melhores de Tarcisis um embriagado deleite e uma submissa admiração que os faz ajoelhar de trémulo e tímido espanto. Assim, fruindo, se mostra o poder perante os humildes.

³ “Todos nos sentíamos esmagados pelo sumpto brilhantíssimo de Roma. O luxo dos notáveis de Tarcisis, as suas prosápias e fatuidades, apequenavam-se e faziam-se rasteiros, naquele mundo de púrpura, incenso e prata. [...] [Que eram] As termas de Tarcisis, apertadas entre ruelas bisonhas e acanhadas, comparadas com as termas de Trajano? O nosso fórum minúsculo, não no tamanho, mas no esplendor, comparado com os vários fóruns da urbe? E a própria miséria e imundície dos subúrbios plebeus de Roma nos pareciam ter infinita grandeza comparados com a pobreza mesquinha dos nossos bairros de casebres nativos e ilhas atarracadas” (p. 176).

2. A época

E a que tempo diz respeito a acção narrada? A acção decorre no final do século segundo, particularmente durante o governo de Marco Aurélio (161-180) e de Cómodo (180-192). A escolha da época é significativa não apenas pelo potencial dramático que os tempos finais da dinastia dos antoninos envolvem, mas também pelo possível paralelismo e pela ressonância que tal época pode encontrar na nossa contemporaneidade. Apesar da busca de equilíbrio e da sensatez do governo dos “bons” imperadores – Nerva, Trajano, Adriano, Antonino Pio e Marco Aurélio – que, genericamente, tinham levado ao mundo romano abundância e conforto, os últimos anos da governação de Marco Aurélio deixavam já perceber inquietações que o futuro tornaria mais densas. A evocação da figura de Marco Aurélio, figura de relevo na tradição estóica, remete ainda para as decisivas e permanentes questões da complexa relação entre o filósofo e o político, entre a sabedoria, a ética e o poder. Questões de sempre, envoltas em mil vestes, mas aqui simbolicamente intensificadas pelo facto de ao ascético filósofo Marco Aurélio suceder seu filho Cómodo, um amante dos jogos e dos gladiadores, mensageiro de intrigas e terror⁴. As dificuldades destes tempos, os perigos que ameaçam a ordem político-jurídica de Roma atravessam também os limitados céus de Tarcis e materializam-se, do ponto de vista externo, na ameaça de uma invasão bárbara, invasão de Mouros que, vindos do norte de África, atravessam o estreito; do ponto de vista interno, na difusão e no sucesso crescente de uma nova religião, o cristianismo, estranhamente heterodoxa nas práticas religiosas e perigosamente divergente das ideias romanas. É perante estes dois factos, ou melhor, dentro deste horizonte, que as personagens se vão moldando e a narrativa se desenvolve e ganha sentido.

3. A narrativa: acção e construção do sentido

As coordenadas espaciais e temporais apontadas constituem o quadro civilizacional de referência, o horizonte no qual a intriga, o *mythos*, se vai desenvolver. Falta ainda, no entanto, a alma da ficção: o calor existencial das personagens, inteligência, afectos, motivações, enfim, aquilo que esculpe a acção e nos lança na demanda do *sentido*. Toda a narrativa é construída a partir da perspectiva de Lúcio Valério Quíncio, duúnviro do município de Tarcis, homem firmemente ancorado no valor da romanidade, nos deveres e responsabilidades do homem público, na *dignitas* e na *gravitas* da sua conduta e do seu exemplo. Esta disposição de alma vincula-o nobremente à sua actuação política,

⁴ Veja-se o modo como Cómodo é caracterizado e é descrita a esterilidade da acção de Marco Aurélio (p. 193).

mas afasta-o dos restantes notáveis da cidade, adormecidos no bem-estar de que usufruem, indolentes no gesto, moles na percepção do mundo e na coragem, apenas atentos à defesa dos seus interesses mais imediatos. Esta solidão ocupa, aliás, um lugar central no romance, vestindo e caracterizando Lúcio, quer o homem maduro que, no ócio, pensa retrospectivamente os acontecimentos ocorridos, quer, anteriormente, o político e governante, primeiro responsável pelas decisões que a situação impunha, sempre na estreita fidelidade ao bem comum. Entre o duúnviro e os restantes notáveis há um largo fosso por onde se insinuam todas as dúvidas referentes às possibilidades e ao alcance da acção política, à relação entre o poder e *os muitos*, à inquietante oscilação entre civilização e barbárie.

A primeira nítida imagem desta ruptura está presente na lembrança da morte de Trifeno, duúnviro como Lúcio e com quem este exercia a magistratura, e nos factos que imediatamente se lhe seguiram. Gaio Cecílio Trifeno era homem “jovial, expendedor, benévolo e amador de jogos” (p. 27). Sobretudo depois da catástrofe ocorrida por ocasião dos jogos por ele patrocinados e organizados e que deveriam “comemorar a primeira vitória do imperador sobre os Marcomanos” (p. 28) — uma bancada ruiu quando o duúnviro lançou o lenço para a arena, o que, além das mortes, impossibilitou a realização dos jogos —, Trifeno governava com bonomia e lentidão, abstendo-se de decisões arriscadas ou incómodas, preferindo deixar-se conduzir para uma bem aceite obesidade. A sua conduta, bem como o modo como morrera — o trespasse deu-se imperceptivelmente, durante uma leitura pública, enquanto Proserpino discursava, por isso foi este ironicamente alcunhado “o do fatídico verbo” (p. 29) — conquistara uma débil simpatia geral que o elogio fúnebre materializaria. Perante os factos, Lúcio, agindo responsabilmente, empenhou-se de imediato em encontrar um substituto para o cargo deixado vago. Com esse intuito, no próprio dia das cerimónias fúnebres em honra de Trifeno, convocou os decênviros para o pretório. Ora, o modo contrafeito com que se dirigem para a sala da cúria e as atitudes então tomadas desenham-nos um primeiro quadro significativo do ambiente social e político vivido naquela cidade latina. Sem manifestarem qualquer interesse pela regularização das instituições e das suas funções, esquecidos dos seus deveres de notáveis do município e do interesse público, presos a uma superficial leitura dos factos políticos e a uma débil consciência dos sinais dos tempos, os decênviros dão sinais evidentes de uma indiferença cega, de um mole comodismo, de um despreocupado egoísmo. Do retrato traçado emergem homens limitados ao horizonte dos seus interesses, esquecidos dos ideais da romanidade, desabituaados das exigências e dos sacrifícios que ela impõe, alimentados e

saciados no ameno calor dos prazeres imediatos, dispostos à distracção dos jogos, mas desatentos aos incertos pilares do edifício da cultura e da civilização que, em última análise, lhes permitem a vida. Este é o quadro que desde logo compromete o leitor e que desempenha um papel decisivo na construção da narrativa até porque foi ele fixado na memória do narrador quando recorda os acontecimentos:

Não me dá para sorrir quando relato estes acontecimentos [...]. Quero apenas acentuar a despreocupação um tanto irreverente, de algum modo tola, e, em absoluto, ímpia, que então campeava em Tarcisis. Os mais notáveis nada tomavam a sério; a plebe não tomava a sério os notáveis. E nesta leviana irresponsabilidade, todos se julgavam protegidos por uma grande redoma, diáfana mas sólida, velada por benévolos deuses guardiões. (p. 30)⁵

A dormência política dos decênviro torna-se ainda mais gravosa uma vez que um perigo iminente ameaça a paz de Tarcisis: ondas e ondas de primitivos bárbaros vindos de Marrocos, como hordas de gafanhotos, preparam-se para atravessar o estreito para saquear as terras e as cidades da Hispânia, sem nada que os anime a não ser um desejo de destruir e saquear bens.

A par desta ameaça externa, a tessitura da narrativa dá igual relevo a outra ameaça, esta de carácter interno, mas não menos significativa no desenho da dissolução de uma sociedade, ancilosada na crença e na convicção afirmativa dos seus valores, perturbada nos seus hábitos, perdida nas suas tradições e impreparada para compreender e para se posicionar perante as mudanças que estão já a caminho. O advento do cristianismo, largamente ilustrado ao longo do texto, espécie de contrapeso interno da invasão dos Mouros, é o rosto que nos permite avaliar a falência de uma sociedade que, por uma ou outra razão – o “desajustamento” de Lúcio difere do “desajustamento” dos decênviro, este mais interesseiro e mesquinho, aquele mais de natureza cultural –, está em desagregação e à mercê dos mais diversos ímpetos, caprichos e demagogias. A atracção entre Lúcio e Iunia Cantaber, mais sugerida e adivinhada do que propriamente expressa, representa muito mais do que as erupções afectivas de que a vida também é feita. Esta relação é ilustrativa das dificuldades que se colocam na relação entre Roma e a nova “seita”, entre os princípios que animam o império e os princípios dogmáticos da nova religião, entre aqueles que se dizem e se sentem pertencentes à tradicional romanidade e aqueles que, em entusiasmado e

⁵ Veja-se ainda pp. 37-42, 76-80.

em mais ou menos convicto proselitismo, se dizem e se sentem seguidores do Filho do Deus único. Tempo, espaço e acção mergulham assim numa crise que de algum modo nos é próxima.

Justifica-se neste ponto uma oportuna chamada de atenção para a proximidade, a analogia da situação descrita e aquela em que nós próprios hoje nos encontramos. Não se trata, obviamente, de estabelecer um mecânico e superficial paralelismo, uma comparação entre as expressões culturais mais superficiais, naturalmente muito distantes da contemporaneidade histórica. Trata-se, sim, de tomar o pulso ao burburinho social e político, de diagnosticar a força dos pilares culturais e, em sentido alargado, ideológicos que sustentam a sociedade, de inquirir acerca da natureza e da autenticidade da relação entre governantes e governados, de avaliar a convicção ou o oportunismo das decisões políticas, de pesar a robustez ou o cansaço da afirmação de princípios determinantes da vida pública, de determinar se liberdade e tolerância se encontram perigosamente travestidas em hesitação e medo, ou servem de pretexto para afirmar sectarismos e violência. E este ambiente, vivido numa cidade periférica, afastada do centro do poder, não pode deixar de nos tocar e interpelar. O olhar desencantado para uma sociedade mais ou menos satisfeita, comodamente sentada nas suas distrações e nos seus prazeres, descuidada e desatenta relativamente aos valores e às virtudes que fizeram a sua força, laxista no zelo pela justiça, permeável à corrupção, palco de habilidades e barroquismos políticos que passam por inteligência e coragem; o cansaço civilizacional a que há pouco me referi, a astenia na participação política, ela própria, no que resta dela, entendida como jogo partidário, não como dever de integração na *polis*, o desleixo perante a tradição, percebida obliquamente como coisa retrógrada, o esquecimento do *outro* – quanto de tudo isto é também nosso, do *nosso hoje*, obrigando-nos a uma cuidadosa reflexão. Este é o prodígio de um romance que, falando de uma simples e imaginada cidade situada numa longínqua região do império romano, afinal também fala de nós⁶.

Importa agora olhar mais de perto os problemas concretos que se erguem ao duúviro durante o exercício do seu mandato e o perfil da compreensão da realidade a

⁶ A própria circunstância da ameaça dos “bárbaros” materializa a representação mítica da ameaça exterior, real ou imaginada, muitas vezes mascarando a fragilidade e a desagregação interna de uma sociedade. Relembro o famoso poema de Konstantinos Kaváfis, *À espera dos bárbaros*, desenhando a perturbada emoção de uma cidade ruidosa por dentro, enquanto espera a chegada dos bárbaros, apesar de tudo uma solução.

que, directa ou indirectamente, servem de acesso. Lúcio Valério Quíncio é um homem íntegro, benevolente, consciente do interesse público e dos deveres da sua posição. Tais qualidades reforçam o litígio com o mundo que o rodeia. Não se trata apenas da sonolência política dos seus pares⁷, trata-se também da acomodação dos princípios éticos ao gosto e à satisfação da multidão. No exercício das suas funções, Lúcio vai compreendendo a pressão que sobre ele vai sendo variadamente exercida no sentido de jamais desprezar os apetites das massas, nem levar as suas exigências éticas para além do limite da conveniência política, grandemente marcada pela bajulação popular, nem que para isso tenha de suspender as convicções e a firmeza de carácter. É este o sentido das palavras de Calpúrnio, senador romano, a mais notável figura de Tarcisís. Apercebendo-se da tensão que aí grassava – o suicídio de Pôncio como forma de protesto exacerbava ainda mais os ânimos –, Calpúrnio, entre o ameaçador aviso e a afável persuasão, lembra-lhe que os governantes podem ter as suas próprias convicções, até se podem dar ao “luxo de uma intimidade particular” (p. 193), mas não podem fugir da sua obrigação de unir o povo, cedendo a alguns dos seus apetites, e não afrontando as suas crenças e motivações, absurdas ou menos justas que elas possam ser. Das suas palavras cai um rio de ironia sobre a esterilidade e a irrisão da filosofia, que não deu mais sucesso a Marco Aurélio do que a outros imperadores, não evitando, por mais que sejam os esforços educativos e a qualidade dos mestres, que lhe venha a suceder um bruto, o seu filho Cómodo, bruto “mais bruto que as mulas” (p. 193), cuja energia se esgota nos anfiteatros, entre os gladiadores. Esta é a visão, não sei se deformadamente vulgar e pessimista, ou pragmaticamente realista, mas esta é a visão que o senador hispânico Énio Digídio Calpúrnio empresta ao duúnviro Lúcio Valério, visão envolta nas vestes de uma hábil sabedoria. O que agrava a perturbação de Lúcio é que estes avisos de Calpúrnio fazem ecoar as palavras que o próprio imperador Marco Aurélio, figura por ele tão respeitada, lhe dirigiu quando a delegação de Tarcisís foi recebida em Roma. Desinteressado dos jogos a que assistiam, Lúcio reparou no discreto alheamento do imperador, que se comportava de uma forma distanciada do alvoroço que movia a turba. Surpreendentemente, também ao imperador não escapara o alheamento daquele homem que

⁷ Apesar de as forças romanas disponíveis no Sul serem reduzidas e alarmantes serem as notícias vindas do estreito, nada alterava a passividade dos decênviros. O próprio Calpúrnio mostra uma ligeireza assinalável, como se a vida social e a civilização estivessem garantidas por uma protecção obscura: “Ora, não há-de ser agora que Roma é vencida. Roma é eterna, como profetizou Virgílio... Quem são esses mouros afinal?” (p. 85). Esta desfocagem na avaliação da situação política nota-se ainda em dois factos curiosos: na primazia dada à questão de Arsenna, o bandido que até agora tinha conseguido escapar à prisão, sobre o eventual ataque dos bárbaros; e ainda na expressão de superficial curiosidade ou de exotismo quando, pela primeira vez, tomam contacto com um mouro, morto num precoce ataque. Ergue-se a mexeriqueira surpresa, a indolente curiosidade, mas nunca é dado ao problema uma verdadeira atenção: “É isto um mouro?” (p. 141).

viera da Hispânia e, no final das formalidades convencionadas, chamou-o para uma breve conversa privada. Nesta, mostrou-lhe como a dissimulação penetra necessariamente os actos políticos, e como é prudente a aceitação de certos ritos e de certos costumes em nome de um interesse superior, como se, na melhor das hipóteses, um saudável cinismo presidisse à governação. O dissimulado sentimento de uma ilusória comunhão com o povo, mesmo quando este é vulgar, também integra as competências do imperador.

— Eu não me enganava. Tu não gostas das corridas, Lúcio Quíncio, e julgas poder dar-te ao luxo de deixar que isso se perceba. Olha que é falso que nós, Romanos, tenhamos acabado com os sacrifícios humanos. Apenas alterámos os procedimentos. O que proibimos aos povos submetidos são as suas formalidades peculiares de matar. E consideramo-los romanizados e felizes quando adoptam os nossos ritos, que são estes. [...]

As coisas são como são, Lúcio Quíncio. Suporta-as e abstém-te da indignação. Não se pode impor a cada cidadão um filósofo a seguir-lhe todos os passos.⁸

Até onde deve ir a dissimulação? Até que ponto pode este fingimento ser sábio perante a fúria das multidões, sempre prontas para a crueldade e para a violência? Até que limite se devem cumprir as ocas formalidades já vazias de substâncias? Não são apenas estas interrogações que fazem vacilar o duúnviro de Tarcisís. Como muito frequentemente acontece em épocas de crise, quando a demagogia lateja e as virtudes esmorecem, o oportunismo político urdido numa triunfante habilidade populista é a chancela do sucesso social. Neste texto, cabe a Rufo Glicínio Cardílio o bom desempenho deste papel. Estranho à hierarquia social dos notáveis da cidade, filho de um liberto, enriquecido fazedor de pão, proprietário de uma taberna popular, Rufo Cardílio é o perfeito exemplo do homem habilidoso, socialmente arguto, mas daquela argúcia que assenta numa extraordinária capacidade para se aproveitar dos acontecimentos, para os virar a seu favor⁹, para encontrar um meio de, através deles, se promover¹⁰,

⁸ Cf. pp. 186 e 187. Veja-se ainda nas mesmas páginas as seguintes afirmações de Marco Aurélio: “Ouves, Lúcio Quíncio? Aí tens o povo a aplaudir o sangue. Repugna-te? Achavas bem que o Senado e eu acabássemos com as corridas, os combates e os bestiários? [...] Sabes? A sede de sangue é tão grande que, não podendo saciá-la nos anfiteatros, iriam saciá-la nas ruas. Se eu proibisse os espectáculos, voltaríamos às guerras civis e às proscricções. Surgiriam outros césaes. Devo correr esse risco?”

⁹ Assim, por exemplo, aproveita o suicídio de Pôncio, que desta forma se vingava de Lúcio por lhe ter demolido a casa — era necessário, perante o avanço dos Mouros, para a construção e fortificação da muralha —, para atacar vilmente o duúnviro. Ou aproveita o sentimento anticristão para se tornar o porta-voz dessa fúria e assim ganhar em popularidade. Ver pp. 94-95 e 241, respectivamente.

¹⁰ É desta natureza o comportamento de Rufo durante o ataque dos Mouros. Ver pp. 229-233.

sem escrúpulos ou ideais, independentemente do merecimento e dispondo-se até a algumas humilhações¹¹, aceites como tributos obrigatórios do triunfo. Rufo é simultaneamente o arrivista esperto e a flor espontânea daquela sociedade em apogeu. Perante o duúnviro Lúcio Valério Quíncio, tão firme, tão apoiado na tradicional romanidade, Rufo representa a banalidade triunfante, o golpe desferido na nobreza da cultura e da civilização. Dois dados há, altamente simbólicos, que marcam decisivamente o modo como o magistrado percebe o filho do liberto: a toga, inusitadamente brilhante que comprova a vulgaridade do seu porte e o orgulho, o estulto orgulho de não saber grego, facto concordante com a linguagem sobressaltada, sem elegância, sem referências. É durante um passeio nocturno que Lúcio ouve pela primeira vez Rufo, discursando na sua taberna e preparando a sua candidatura à edilidade:

- Eis Rufo! — anunciou o escravo [...]
- Eu, amigos, não sei falar grego!

A multidão riu, mas o homem, autoritário, com um gesto solene, impôs de novo o silêncio. Tinha uma voz clara e as palavras sucediam-se-lhe sem esforço e sem hesitações. Um orador nato, se bem que o discurso estivesse inçado de barbarismos e vulgaridades e o sotaque hispânico prevalecesse aqui e além contra o esforço de o ocultar. [...]

Ele, Rufo Glicínio Cardílio, o que conhecia bem era a linguagem do povo. Agenciara a sua fortuna à custa de esforço e diligência; não tinha vergonha de dizer que o seu pai fora um liberto, seu avô um escravo e que ele próprio trabalhava com as mãos. Mas era ou não era verdade que fazia o melhor pão da Lusitânia?¹²

Tudo no candidato a edil é naturalmente repugnante para o espírito aristocrático de Lúcio e daí o mal-estar e o incómodo que sente na sua presença, o que o leva a abandonar rapidamente aquele lugar. As dúvidas e a estranheza por que é tomado constituem o sinal cada vez mais evidente do fosso cavado entre si e os outros e da dificuldade em compreender o mundo que o rodeia, mundo afastado dos nobres ideais

¹¹ Veja-se, por exemplo, a humilhante visita a casa de Lúcio, supondo que fora este quem dera a ordem para a agressão de que fora vítima (pp. 98-99).

¹² Cf. p. 63. Ver ainda pp. 88-91. Seria completamente despropositado interpretarmos as palavras de Rufo e a reacção de Lúcio à luz das noções de promoção ou ascensão social, tal como, mais tarde, a modernidade positivamente as pensará. Nessa perspectiva ideológica, tais noções são estranhas ao império romano.

da romanidade, em que fora educado, e que, agora, gostaria de pôr em prática com retidão. Em Lúcio, a inteligência é acossada pelos sinais bizarros do mundo que o rodeia¹³.

Para o sentimento de desarmonia e desconcerto com o mundo contribui também a nova religião que chegou à cidade e ameaça levantar graves problemas à ordem vigente. O contacto com a religião do peixe¹⁴ dá-se, sobretudo, mediante o contacto com Iunia Cantaber, filha do seu amigo de longa data Máximo Cantaber, agora uma bonita mulher, por quem Lúcio se sente atraído. O afecto acordado vai tornar mais complexo o desempenho da autoridade do duúviro, pressionado pela população e pelas vozes que pretendem agradar-lhe a assumir atitudes mais severas, medidas mais drásticas. À parte isso, a verdade é que Lúcio não descobre crimes relevantes no comportamento dos cristãos, mas, ainda assim, as suas atitudes, a sua crença, os rituais a que se entregam são completamente obscuros, impenetráveis, absurdos para alguém confiado à romanidade. Os homens incultos, de baixa estirpe, de aparência miserável que frequentam a casa de Máximo Cantaber, onde as reuniões têm lugar, apenas confirmam na aparência exterior o juízo que o magistrado deles faz. Não é a eventual afronta ao sentimento religioso pagão que o incomoda e lhe causa repulsa. Há muito que as convicções religiosas foram abaladas. O que restou da religião foi uma casca de formalidades vazia de conteúdo e crença. O seu cepticismo é grande e assim Lúcio rejeita gestos que, embora lhe trouxessem ganhos políticos, representariam uma tal dissimulação que ele não poderia suportar, como quando Mara, a sua mulher, sempre atenta, próxima e dedicada, o aconselha a passar uma noite no templo enquanto manifestação pública de piedade – ainda que não sentida – cujo resultado seria o de reconciliar-se com a cidade. Mas o que é um templo?

Quatro paredes geladas, colunas, escuridão, algumas estátuas. E quem, no íntimo, acreditava naqueles deuses, além dos escravos e da plebe lábil? Mas se uma noite no templo não apaziguaria os deuses, porque não ofendidos, nem me poria de bem comigo, porque o meu estado de espírito não dependia do lugar da pernoita, talvez pudesse reconciliar-me com a cidade. Politicamente útil. Era esta, seguramente, a intenção de Mara ao fazer-me a recomendação. (p. 106)

¹³ “O nome do fornecedor do meu pão tinha-me sido até aí indiferente, nunca me havia ocorrido que a população fizesse noitadas e comícios até altas horas na sua taberna, nunca me passaria pela cabeça que um liberto se abalançasse à candidatura para edil, nem que a edilidade pudesse ser tão cobigada pelas classes baixas. E, ainda por cima, o homem mostrava-se revestido de toga cândida, peça de vestuário que, em Tarcisís, nenhum dos duúviro, que eu me lembrasse, tinha alguma vez usado, mesmo nas cerimónias mais faustosas. De que impulso emergira aquele propósito? Como se poderia alguém orgulhar de não saber grego e suscitar aplausos?” (p. 66).

¹⁴ Iunia esclarece que o termo peixe, em grego *Ichthys*, é um anagrama para Jesus Cristo Filho do Deus Salvador (p. 137).

Também quanto à religião dir-se-ia existir um esgotamento espiritual, um cansaço civilizacional. Ignóbil é certamente a carta anónima que lhe foi parar às mãos, onde se faz uma acusação contra Máximo Cantaber, em cuja casa, supostamente, se realizam os rituais da seita do peixe. Como poderia Lúcio subescrever estas sinuosas acusações ou simpatizar com o desejo de castigo que agita as massas? Alvorço cego e manipulado... Mas como poderia também ele identificar-se com aquela assembleia de maltrapilhos, com a crença nesse Deus Único, todo-poderoso e salvador, que parecia representar-se sob a forma de um peixe? E o comportamento dos seus prosélitos? Como poderia ele, Lúcio Valério Quíncio, duúnviro de Tarcisís aceitar os escândalos que a todo o momento essa gente promovia? Até lunia se comportava de uma forma indecente, armando escândalos às portas das termas¹⁵, elas próprias símbolo da romanidade, proclamando a imoralidade desses costumes. Além do mais, a consistência da crença desses cristãos é frágil; à excepção de lunia Cantaber, todos renegaram a sua fé, logo que as ameaças subiram de tom e a tortura se perfilava no horizonte, ora alegando que só estavam ao serviço dos seus senhores, ora afirmando que se tratava de mera curiosidade intelectual (pp. 301-304). Espoliado de uma herança que parece ter envelhecido, refractário ao estranho mundo que o rodeia, enojado pelas pequenas artimanhas e os sinistros golpes de quem o governa, Lúcio está desencantadamente só perante a vida que, escoando-se, se aproxima da morte.

É assim, neste ambiente, nesta outonal melancolia que a narrativa começa – “Brilha o céu, tarda a noite, o tempo é lerdo, a vida baça, o gesto flácido” (p. 13) – e acaba¹⁶, fechando um ciclo de aprendizagem, ilusão e desencanto. Os acontecimentos ocorridos culminaram no seu afastamento da vida pública, subtilmente indicada, com o cúmplice apoio de todos os notáveis, pelo tribuno Caio Valério Maximiano, comandante dos homens da VII Legião Gémina que viera defender a cidade. À saída para a sua propriedade ninguém se despediu, ninguém o cumprimentou¹⁷. Lúcio retira-se como um actor depois de representado o papel. É a hora de Rufo – que ascendeu ao duúnvirato – e de Cómodo, que dirige o império a partir das arenas.

E quanto a nós, hoje? Que imagem nos é devolvida do olhar que lançamos sobre o nosso mundo? Com que acções o bordamos? Com que alma o projectamos no que há-de vir?

¹⁵ Sobre os “escândalos” de lunia, ver, por exemplo, pp. 146-149.

¹⁶ “Correm os dias. Já com alguma indiferença fui sabendo — fui sabendo, esparsamente, por viajantes ou mercados, notícias de Tarcisís e do mundo. [...] Morreu Énio Calpúrnio e legou a maior parte dos seus bens ao seu filho adoptivo Rufo Cardílio, que se apressou a juntar o nome de Calpúrnio ao seu. [...] Desapareceu, por fim, Marco Aurélio Antonino e eu não verti uma lágrima. As grandes decisões sobre a república passaram a ser tomadas por Cómodo nas escolas de gladiadores” (p. 319).

¹⁷ Até o fiel Aulo, conhecido como “o cão de Sabino” (p. 36), servia agora Calpúrnio.

Catástase e Ruína – Entre Synésius de Cirene e João Miguel Fernandes Jorge

Francisco Saraiva Fino*

Aos clássicos – e por clássicos entenderemos neste ensaio aqueles autores que, da Antiguidade Greco-Latina, interrogam o nosso tempo com a voz de quem outrora experimentou o mesmo sol sob diferente luz – admiraremos a arte ou o pensamento, mas entre as muitas imagens que nos consigam eficazmente dar conta desse tempo anterior e distante contaremos certamente com a da ruína.

A percepção fragmentária do disperso, materialmente e/ou ontologicamente separado do lugar prístino para o qual havia sido inicialmente criado, exilado do conjunto mas reconfigurado numa nova paisagem – numa nova leitura –, constitui uma das suas possibilidades interpretativas. Além de uma breve reflexão sobre a vertente topológica da ruína, estenderemos a nossa abordagem à questão da representação poética do tempo interior recorrendo ao diálogo entre João Miguel Fernandes Jorge e Sinésio de Cirene no âmbito da *catastasis*, termo escolhido pelo segundo como título de uma das suas obras e associado à ideia da iminência da catástrofe.

Do material ao ontológico, as ruínas ou a ruína constituem pontos visíveis na paisagem do devir, pelo que a sua manifestação se efetua, no âmbito das concepções platónicas de tempo, no interior do *chronos* imperfeito por oposição à perfeição do *aion*, a eternidade. Povoador de imagens dúplices em que a condição estética de cada uma acolhe a percepção

* Universidade de Évora, Centro de Estudos em Letras | fmsfino@gmail.com

tanto do objeto em si como dos pensamentos associados, o *chronos* reveste-se de interesse meditativo por parte de todo aquele que decida tomar a ruína como cenário dramático de compreensão e de deambulação. Em *Um Adeus aos Deuses*, Ruben A. (2010: 30) declarava haver compreendido através da contemplação das ruínas da acrópole de Atenas o sublime de “um sentido de eternidade suspensa”. A compreensão estética, neste sentido, surgiria da visão daquilo que, havendo sido despojado da forma-função primitiva, encontrou na sua própria decadência um modo novo de significar, de se organizar no devir, de constituir um novo *organon* ou instrumento de reflexão a dar conta, uma vez mais, das infinitas possibilidades – ou perturbações – que o real oferece. Acrescentava Ruben A.: “a compreensão da ruína é atingir o poder ilimitado da realidade” (2010: 30); à ruína é devida a potencialidade de descobrir no real a sua incomensurabilidade porque ela é, tanto aviso a sua decomposição como testemunho dessa ameaça. A suspensão de que falava Ruben A. coincide com a subida à acrópole, à cidade alta e sagrada que é morada da eternidade dos deuses, suspensa acima da ágora dos homens. Ascender à acrópole é sublinhar o caminho do homem para a elevação (o *hupsous* grego), sendo que, suspensa a visão dos deuses, a contemplação volta-se para a realidade da relíquia, para a visão dos restos dispersos nas alturas. Abrir os sentidos ao sublime é correr voluntariamente os riscos do frémito, da perturbação estética resultante da visão do que restou de um mundo abandonado pelos deuses aos homens.

Esfingicamente, a ruína reveste-se do perigo ou ameaça fundamentada na interrogação do homem e no questionamento quanto à sua forma de ocupar a paisagem do devir; como *flâneur*, a ruína interpela-o, fá-lo meditar especularmente sobre a sua condição fragmentada que encontra miticamente a sua reminiscência na memória do caos pré-demiúrgico. “Mas eu próprio sou uma ruína, vagueando entre ruínas”: recuperamos a conhecida citação das memórias de Heinrich Heine (1910: 222)¹ consciente de que esta, enquanto forma textual, é em si um muito benjaminianamente resto ou fragmento recolhido de um corpo comunicativo reintegrado num outro corpo comunicativo, feito de bocados organizados conforme um novo plano de emergência. Admitida num novo sistema, a ruína acompanha o pânico ontológico do tempo do devir e insta o sujeito a reparar no vestigial como indício da fragilidade do real transitório, do chão movediço do presente por onde o *flâneur*

¹ A citação surge no livro III das *Memórias* do poeta, publicadas postumamente em 1884, no contexto da descrição da viagem a Itália e em particular no relato epistolar dirigido a Eduard von Schenn desde Livorno, a 27 de agosto de 1828. Nele anunciava para breve o projeto editorial desse relato e registava a impressão que lhe havia causado a abundância de ruínas: “aqui, as pedras falam e eu compreendo a sua linguagem muda. Elas parecem sentir profundamente o que eu estou a pensar. Um pilar partido do tempo dos Romanos, uma torre lombarda a desfazer-se ou um arco gótico desgastado entendem-me igualmente bem” (Heine 1910: 221-222).

circula e sobre o qual procura exercer a sua atividade de compreensão. O ponto de partida é o presente, conforme Walter Benjamin (2004: 430) reconhecia na quinta das teses sobre o conceito de História ao falar do relâmpago proporcionado pela imagem do passado, a qual, ainda que fugaz, poderia tornar-se irrecuperável se o presente não se sentisse visado por ela. A compreensão da ruína faz-se através do presente, o ponto onde se situa o Anjo da História da nona tese (Benjamin 2004: 434), cujo rosto se encontra virado para o passado e o seu olhar para a catástrofe cumulativa das ruínas que vão crescendo para os céus enquanto a tempestade do progresso o impele para o futuro.

A complexidade do presente foi discutida por Zaki Laïdi em *A Chegada do Homem-Pre-sente ou Da Nova Condição do Tempo* (2000), que usava a metáfora da rede ou nassa para o descrever como um tempo sobrecarregado, concentrado e saturado, onde passado e futuro se comprimem ao ponto de fazer viver o homem na contingência do instante, vivido na urgência de algo pressentido como profundamente finito e que ele procuraria fazer prolongar. O autor insiste particularmente na analogia entre este sentido do tempo e a sua vivência entre os estoicos, que reconheciam o instante como o único momento possível de salvação e ainda o único que se encontraria disponível para o homem. Sustentava Marco Aurélio no livro II (14) das suas *Meditações*: “a mais longa vida e a mais curta chegam a um mesmo efeito: dado que o tempo presente é igual para todos, o que se perde ou separa é igual para todos” (Marco Aurélio 2008: 37).

Perante a certeza niveladora e inelutável da morte, o homem presente, o da contemporaneidade, tende muitas vezes a exacerbar a compreensão da ruína como ato de acordar para o pesadelo, de despertar para o real cercado por onde vagueia cada vez mais atento aos sinais propiciadores do *phobos* e do *pathos*. Como o herói do filme *The Matrix*, são as ruínas do deserto do real aquilo que ele vê depois de desconectado da nassa que o sustenta (e que ele alimenta) e a quem a ilusão condicionada oferece uma alternativa suportável. O aterrador do presente, de acordo com Zaki Laïdi, concentra-se no conhecido fragmento de Parménides: “é necessário dizer que o que é existe, pois é ser, [o] nada não é” (Parménides de Eleia 1999: 40). O homem não pode fugir ao presente por não existir alternativa de verdade a não ser o limite e nenhuma outra categoria temporal mais real do que a do presente, para onde confluem passado e futuro. O presente é o que existe, o que existe é o real, e a ruína é o poder ilimitado do real profundamente transitório que desperta temor e que incita o homem, afetado pela dicotomia do transitório e do intemporal, a procurar vias de retardamento da catástrofe, ou seja, a encontrar a catástase possível para enfrentar as dores do real.

João Miguel Fernandes Jorge iniciava o ensaio “Um Caminho para a Ruína” de *A Gravata Ensanguentada* dando conta, como ponto de partida desse itinerário, da oscilação entre “o sentido de um valor dominante e a crueza da sua desagregação” (Jorge 2006: 247), sendo que qualquer caminho para a ruína supõe as areias movediças de um presente estrategicamente encoberto pelas armadilhas do real. Esta observação não afirma qualquer segurança: a ruína impõe a crueza da desagregação uma vez que ela é parte obsidiante do real a aguardar a intervenção do olhar do homem presente. Conforme reforçava João Miguel Fernandes Jorge no mesmo ensaio,

A ruína não tem necessariamente que ser o crescer de ervas ao redor de um capitel caído, de uma casa já só o desenho dos alicerces, um corpo a desfazer-se de doença; a ruína bem pode estar numa apaziguante gota de água geometricamente colocada na folha de um agave. A gota de água e a folha, na intensidade do verde, podem ser ou vir a tornar-se instrumentos de treva e de temor.

(Jorge 2006: 258)

O olhar interventivo fá-lo meditar sobre a realidade estranha, a tomar o instante como realidade desfamiliarizada ao ponto de se identificar com o *Unheimlich* freudiano, a versão negativa do *Heimlich*, daquilo que, sendo familiar, se encontra fora da visibilidade imediata. A ruína expõe-no ao choque, anulando o velamento e mostrando a crueza do ser em vias de desagregação e remetido à coleção de instantes sem qualquer conforto mediativo. Em *Turvos Dizeres*, obra de 1973, na série dedicada a Heraclito, João Miguel Fernandes Jorge exprimia em jeito de prómio a “Sobre uma Meditação de Synésius”, o poema sobre o qual centraremos em seguida o nosso estudo, as ideias essenciais desse desconforto: “O instante é a ameaça mortal abismo entre o eu / e o elemento / movimento pelo qual o homem se apresenta directamente / ao homem inegável não redutível no mais estranho da palavra” (Jorge 1987: 32). A polissemia do termo ‘instante’, entre o que é iminente e ainda o que é momento ou curto período de tempo, será particularmente consequente neste percurso. A partir de Heraclito alcançamos Sinésio de Cirene (370-413)², mantendo uma linha de

² Descendente de uma família influente da província romana da Cirenaica, Sinésio foi discípulo da filósofa Hipácia em Alexandria. Regressado à sua terra natal depois de uma passagem pelo exército, prosseguiu os seus estudos filosóficos a par de outros gostos recorrentes nos seus escritos, como a caça. A sua posição levou-o a Constantinopla à corte do imperador Arcádio em missão diplomática. Durante essa viagem conheceu Atenas e regressou a Alexandria, onde se casaria com uma cristã. Acabaria por ser eleito bispo de Ptolemáide em 409 e passou o resto dos seus dias ao serviço dos seus compatriotas, sendo uma testemunha importante das primeiras grandes incursões bárbaras na Pentápole. A sua obra conhecida é variada, sendo de destacar as 156 epístolas que dirigiu a várias personalidades da época, nomeadamente as que endereçou a Hipácia (cf. Bacchus 1912). Adotamos no corpo deste estudo a grafia corrente dos nomes próprios, mantendo nas citações a que João Miguel Fernandes Jorge emprega no seu poema.

leitura consentânea com um dos aspetos possíveis da arte poética de João Miguel Fernandes Jorge, oportunamente condensado por Joaquim Manuel Magalhães: “tal como os pré-socráticos, ele não faz nunca qualquer cisão entre poesia e filosofia” (Magalhães 1999: 203). De facto, a linha de continuidade entre pensamento e fazer estético como recriação reflexiva pela palavra estreita-se nesta poética onde o tempo é um dos seus mais consistentes objetos de meditação. A presença de Sinésio adequa-se a essa continuidade, considerando o seu lugar no projeto alargado de conciliação entre a *paideia* pagã (nomeadamente o neoplatonismo alexandrino) e o pensamento cristão³ e ainda, segundo a opinião de Werner Jaeger, num outro tipo de ambição, a de “criar uma verdadeira literatura cristã, capaz de oferecer produções válidas em todo o género literário” (Jaeger 1991: 103). Desse âmbito faz parte a sua produção homilética, hinos, discursos políticos, poemas (entretanto perdidos) e outras peças sobreviventes, entre um tratado sobre os sonhos, outro sobre astrolábios e o importante espólio epistolográfico do qual se infere um importante conjunto de referências biográficas igualmente convocadas no poema de João Miguel Fernandes Jorge. Aí, a *meditatio* de Sinésio reergue-se no tempo próprio do poema como alinhamento de fragmentos de ruína, de pedaços de voz reorganizados numa coleção de instantes.

A saturação de signos biográficos convoca o narrativo e sublinha a dependência de alguns dos intertextos referidos, nomeadamente os que submetem o histórico ao *logos* e a memória aos instantes que, desvelando o real, dão testemunho da progressão do sujeito circunscrita num tempo definido de acordo com momentos-chave. Um deles é o tempo inicial da *paideia* alexandrina com Hipácia, aquela “a quem chamo mãe / irmã da longe Alexandria” (Jorge 1987: 33), cuja figura progressivamente fantasmática é objetivamente possível a partir dos *logoi* de Sinésio⁴; do mesmo modo sucede a estadia em Atenas na primeira estrofe, a missão confiada pelos cirenaicos ao imperador

³ De acordo com Enrique Ramos Jurado, a sua formação helénica, comum à de vários Padres da Igreja (S. Basílio, S. Gregório de Nazianzo ou São Jerónimo), conviveu desde cedo com o credo cristão que se encontrava instalado na região da Pentápole desde o século anterior. O investigador destaca-o como autor de uma “época bifronte, que olha para o futuro com o cristianismo, mas que é herdeira inevitável de uma tradição milenária cultural insubstituível” (Jurado 1992: 252). Nesse sentido, argumenta a favor da preferência dada aos temas cristãos, a que se manterá fiel, faltando-lhe a profundidade do pensamento neoplatónico favorável à *sinfonia* entre a tradição mística pagã e a filosofia de Platão.

⁴ O conhecido estudo de 1995 de Maria Dzielska sobre Hipácia de Alexandria sucedeu, segundo uma nota da autora (Dzielska 2009: 11), da leitura das cartas de Sinésio enquanto procedia a uma investigação sobre a vida deste autor. Delas provém o essencial conhecido sobre os discípulos da filósofa e o seu ensino, dada a pertinência das mesmas enquanto documentos a propósito da vida intelectual na Cirenaica e em Alexandria nos finais do século IV e inícios do século V. Dada a sua importância, são várias as referências a Sinésio na obra da investigadora polaca.

Arcádio a quem, em representação dos seus, oferecera uma coroa de ouro e perante o qual pronunciou a peça oratória *De Regno*, referida na segunda estrofe – “Cyrene envia-me. Aqui estou Arcadius para deixar na tua frente / uma coroa de ouro para deixar no teu coração o sinal da filosofia” (Jorge 1987: 34) –, os estudos de ciência e a caça na planície líbia na terceira – “Sem perigo nos plainos da Líbia festas e prazeres / o estudo da ciência a caça um ou outro poema” (Jorge 1987: 34) –; na quarta estrofe, por sua vez, lemos a aclamação pelo povo da cidade como bispo de Ptolemáide, referência que se complementa com o verso “Divido o meu tempo entre o estudo e o prazer” (Jorge 1987: 35), a que sucede nova observação sobre a felicidade através da referência às corridas na arena, aos espetáculos desportivos e à beleza daquele que “deixa tombar sobre as espáduas longa / cabeleira” e “o que é / célebre entre os rapazes / entre as raparigas / pela beleza do seu rosto” (Jorge 1987: 35)⁵, no momento em que assumira definitivamente a ortodoxia cristã – “Quanto a mim escuto hoje apenas / a fé de Niceia” (Jorge 1987: 35)⁶.

As duas estrofes finais apresentam a mudança da situação descrita com as notícias da aproximação dos Bárbaros e a referência mais conclusiva à obra do bispo de Ptolemáide, a *Catastasis*, o lamento pela ruína da província romana. Entendidas as menções nas estrofes anteriores como biografemas, elas ocorrem discursivamente, como se, instantes tomados ao real, procurassem suscitar a imagem ordenada dos sucessivos adiamentos (a catástase) do trágico, tornando-se imagens perturbadoras, estranhas aos seus contextos originais. Fará aqui sentido afirmar que a própria ordem do autobiográfico se vê devidamente excedida e perturbada por aquilo que Silvina Rodrigues Lopes resumia no *paradoxo do testemunho indocumentável* ao reportar-se ao problema da correspondência e dos textos autobiográficos em geral; nele, o familiar torna-se o estranho e o documental vê-se preterido pelo testemunho, tornando-se este “um movimento de perturbação do reconhecível, uma espécie de desgaste do “vívido” pela sua própria nomeação, através da qual se pressente a corrente contínua da vida que arrasta o mundo e a linguagem para a sua perda” (Lopes 2003: 153). Acrescentaríamos, “para a ruína”. O movimento de interrogações na primeira estrofe

⁵ Seríamos tentados a associar a menção à “longa cabeleira” dos jovens a uma referência jocosa ao *Phalakras enkomion* ou *Elogio da calvície* da autoria de Sinésio, tratado que resulta por sua vez de uma sátira ao *Elogio da cabeleira* do escritor grego Díon Crisóstomo, que escreveu na transição entre o século I e o II.

⁶ Historicamente, conforme destacou Enrique Jurado (1992: 251), Ptolemáide e toda a Pentápole assistiram ao longo do século IV à presença de heresiarcas importantes e à influência de seus seguidores, como foi o caso de um dos bispos anteriores na sede de Sinésio, Sabélio.

do poema de João Miguel Fernandes Jorge – “[...] Onde? / Que possa acreditar? / Estarei morto? / Ou será o exílio?” (Jorge 1987: 33) – acompanha a desorientação do sujeito no ordenamento sequencial dos acontecimentos devido à indeterminação na enunciação quanto a um ponto de referência cronológica; a esta desorientação sucede a concentração da memória no instante que, por sua vez, se reposiciona no espaço do discurso. É neste, por exemplo, que sucede a reflexão sobre a inelutabilidade do fim – “o inverno e o verão têm o mesmo fim: a fertilidade da terra” (Jorge 1987: 33). Com estes dados, podemos compreender a interrogação à maneira estoica na segunda estrofe, que extravasa o contextual da grande ruína de Cirene para conferir o reposicionamento ontológico do sujeito no domínio discursivo da expectativa: “Que coisa nos aguarda senão correr para a / ruína?” (Jorge 1987: 34). Os versos finais do poema cantarão uma vez mais a inevitabilidade da grande desagregação, quando “por ele nem a memória da data da minha morte / quando desaparecer sob ruínas sob ruínas” (Jorge 1987: 36).

Pressentida a catástrofe, os fragmentos de instante das estrofes anteriores concedem ao sujeito, em analogia com o drama e a teoria da tragédia, a *catastasis* estática ou “momento retardante” que compõe a *epistasis*, o nó da tragédia onde se apresentam os seus incidentes essenciais (cf. Lausberg 1993: 98-99). O adiamento possível pelo exercício do *logos* como palavra, pensamento, discurso ou princípio de organização impõe-se como meio possível de estender a nassa do presente e permitir a habitação do sujeito no mundo contingente do devir, assumindo poeticamente uma solução de compromisso provisório entre a inexorabilidade da mudança heraclitiana e a imutabilidade do ser que continuamente é do poema de Parménides de Eleia. Platão procuraria essa conciliação precisamente no diálogo *Parménides* (156d-e), tomando o instante como algo de natureza inapreensível, situado entre o movimento e o repouso sem estar em nenhum tempo⁷.

A catástase assegura o laço provisório do sujeito ao devir com o custo da sua permanência no seio de uma realidade contingente cuja interrogação o conduz à visão arruinada do “homem inegável” do poema sobre Heraclito. Citamos uma vez mais versos da primeira estrofe do poema de João Miguel Fernandes Jorge:

⁷ Transcrevemos o excerto em questão: “Porque o instante parece significar qualquer coisa como um ponto da mudança em direções opostas. Não há mudança a partir do imóvel enquanto em repouso, nem do movimento enquanto se move; mas o instante, esta estranha natureza é algo situado entre o movimento e o repouso, sem estar em tempo algum” (Platão 1997: 49) (tradução nossa).

E como é difícil este
 século o quarto,
 o corpo habita ainda um ponto do mundo e ninguém
 comanda já o silêncio ou melhor o progresso (do
 cosmos ou dos godos?).

(Jorge 1997: 34)

O sentimento de ausência torna urgente a memória que, coabitando com o corpo e formando um outro corpo, subtrai o sujeito à solidão como reiteradamente é anunciado ao longo do poema, desde “Não nos voltaremos a ver porque da solidão nada sei” (Jorge 1997: 34), na primeira estrofe, a “Não nos voltaremos a ver” (Jorge 1997: 35), o início do primeiro verso da penúltima onde o cerco ao sujeito melhor exprime a atitude catástrofica da iminência do desastre. Na *Catastasis* original de Sinésio, escrita no início do século V no momento em que, citando-a, “até mesmo o poder do choro falhou a alguns homens, aterrorizados que estão pela magnitude dos males que se abateram sobre eles” (Sinésio de Cirene 1864: 1565)⁸, a incursão bárbara é precedida da espera e adiada pela intervenção do *dux* Anísio, que garantiu à Pentápole “um certo adiamento do desastre” (Sinésio de Cirene 1864: 1568). Não se trata do único adiamento no texto; a possibilidade de embarque de Sinésio para o exílio (e recordamos a sua enunciação logo na primeira estrofe do poema de João Miguel Fernandes Jorge), a suceder-se, deveria ser adiada para que pudesse observar, uma vez mais, os “vasos sagrados as colunas do santuário a santa mesa” (Jorge 1987: 36), como nos dá conta no seu poema o autor de *Turvos Dizeres*. Sinésio havia-o declarado no seu lamento quando se confessa dominado “pelo pensamento do que significará abandonar os objetos sagrados” e como pedirá o adiamento da partida para o exílio para “dirigir-se primeiro ao altar de Deus” e “fazer o circuito do altar” (Sinésio de Cirene 1864: 1572).

De facto, a fuga não sobrevém à catástrofe enquanto desfecho trágico: ela encontra-se capturada no interior da nassa na forma de imagem fantasmática criada pelo sonho e pelo pavor da iminência do desastre. Poeticamente, o lamento de Sinésio faz convergir no instante o prospetivo ameaçador da *krisis*, etimologicamente o momento oportuno de juízo ou de decisão entre a vida e a morte, anunciada sempre para breve tal como sucede no discurso apocalíptico, também ele expressão de um tempo ainda a vir e instaurador

⁸ A nossa versão das citações da *Catastasis* de Sinésio de Cirene provém da tradução inglesa de A. Fitzgerald a partir da edição de J. P. Migne, *Synesius Cyrenensis Opera Omnia Patrologia Graeca*. Vol. 66, Paris, 1859-1864 e reproduzido em <http://www.livius.org>. Na referência, utilizaremos a data da edição do volume de Migne (1864) e o número da página dessa edição.

de uma nova ordem cujos sinais e indícios deverá o homem saber decifrar. Lemos no texto da *Catastasis* as inquietações sobre o cerco aguardado a Ptolemáide, recriadas dramaticamente no poema de João Miguel Fernandes Jorge. Citamos Sinésio:

Dormimos por breve período, vigiados pela clepsidra, e às vezes o sino de alarme irrompe no lugar que me deram para descansar. E se eu fecho os meus olhos por um momento, oh, que sonhos sombrios! E a que visões nos incitam os nossos cuidados durante o dia! O fim da inquietação é o início da inquietação.

(Sinésio de Cirene 1864: 1572)

A catástrofe pressentida decorrente do cerco ontológico apresenta o mesmo desfecho que João Miguel Fernandes Jorge cita diretamente da obra de Sinésio tal como lemos no primeiro verso da última estrofe do poema: “Estamos em fuga tomados feridos vendidos como escravos” (Jorge 1987: 36). A leitura do tempo como ruína, na perspetiva apresentada, fala-nos dessa fuga contínua como experiência do movimento do “homem inegável” no devir, interrogando-se e interrogando o real, antecipando em cada final de inquietação o início da inquietação. Como solução provisória, o poema, instrumento da *krisis*, oferece-lhe a oportunidade de se situar, em analogia com a definição platónica do instante, entre o repouso e esse devir, fornecendo-lhe assim um espaço de habitação no mundo mesmo que preenchido de incerteza. Através do poema, o presente torna-se, como declarava Jackie Pigeaud a propósito da crise, o tempo do sonho, da hermenêutica, da interpretação dos signos, “o tempo da profecia” (Pigeaud 2009: 27).

Dos clássicos à contemporaneidade, a persistência de muitos destes tópicos é inequívoca, quer tomemos filósofos ou poetas, quer tomemos o difícil século IV, o século XX ou o não menos difícil século XXI; afinal, citando Émile Cioran para concluir, “uma visão do mundo apoiada em conceitos não é mais legítima do que uma outra saída das lágrimas” (Cioran 1990: 205).

Referências Bibliográficas

- A., Ruben (2010). *Um Adeus aos Deuses*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Bacchus, Francis Joseph (1912). “Synesius of Cyrene”. *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 14, New York: Robert Appleton Company. Disponível em <http://www.newadvent.org/cathen/14386a.htm> (acedido a 27 de fevereiro de 2016).
- Benjamin, Walter (2004). *Oeuvres*. Vol. III, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz e Pierre Rusch. Paris: Gallimard.
- Cioran, Émile (1990). *Précis de décomposition*. Paris: Gallimard.

- Dzielska, Maria (2009). *Hipátia de Alexandria*, trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.
- Heine, Heinrich (1910). *Memoirs*. Vol. I, ed. Gustav Karpeles, trad. Gilbert Cannan. London: Heinemann.
- Jaeger, Werner (1991). *Cristianismo Primitivo e Paideia Grega*, trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- Jorge, João Miguel Fernandes (1987). *Turvos Dizeres / Alguns Círculos*. 2.^a ed., Lisboa: Editorial Presença.
- (2006). *A Gravata Ensanguentada*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Jurado, Enrique A. Ramos (1992). “*Paideia Grega y Fe Cristiana en Sinesio de Cirene*”. *Habis*, 23: 247-261.
- Laïdi, Zaki (2001). *A Chegada do Homem-Presente ou da Nova Condição do Tempo*, trad. Isabel Andrade. Lisboa: Piaget.
- Lausberg, Heinrich (1993). *Elementos de Retórica Literária*, trad. Raul Rosado Fernandes. 4.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lopes, Silvina Rodrigues (2003). *Literatura, Defesa do Atrito*. Lisboa: Vendaval.
- Magalhães, Joaquim Manuel (1999). *Rima Pobre*. Lisboa: Editorial Presença.
- Marco Aurélio (2008). *The Meditations of the Emperor Marcus Aurelius Antoninus*, trad. Francis Hutcheson e James Moor. Indianápolis: Liberty Fund.
- Parménides de Eleia (1999). *Sobre a Natureza*, trad. António Monteiro. Lisboa: Lisboa Editora.
- Pigeaud, Jackie (2009). *A Crise*, trad. Adelino Cardoso. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Platão (1997). *Parmenides*, trad. rev. R. E. Allen. New Haven/London: Yale University Press.
- Sinésio de Cirene (1864). *Catastasis*. Disponível em <http://www.livius.org/articles/person/synesius-of-cyrene/synesius-texts/> (acedido a 2 de dezembro de 2015).

Metamorfoses de Narciso na poética de Nuno Júdice*

José Cândido de Oliveira Martins**

1. Múltiplos reflexos de Narciso: contemporaneamente, Salvador Dali singulariza-se como um dos vários artistas que se inspira na mitologia clássica para compor o quadro “Metamorfoses de Narciso”¹, à luz do método paranóico-crítico. Sob uma nuvem negra, a figuração surrealizante do jovem grego surge como um ser literalmente petrificado, simbolicamente composto por um conjunto de rochas sobrepostas e antropomorfizadas, sentado e debruçando-se sobre a superfície espelhada de um lago, de colorações férreas. Lateralmente, o ovo segurado numa mão em decomposição, e do qual germina metamorficamente a flor com o nome de Narciso; esse ovo metaforiza a origem da vida ou a própria sexualidade, que afinal morre com este jovem absorto na sua própria imagem-estátua, assim se consumindo de modo irremediável.

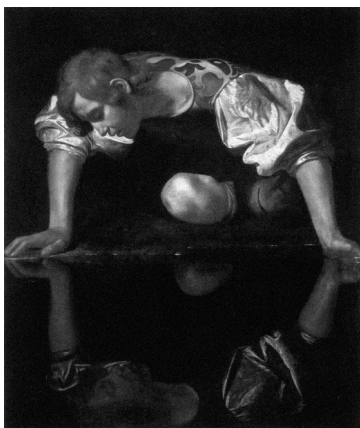
Recuando alguns séculos, entre muitas outras obras pictóricas sobre o tema (de Giulio Carpioni, Francesco Curradi, Nicolas Poussin, W. Turner, Waterhouse, etc.), “Narcissus”²

* Artigo desenvolvido no âmbito do PEst-UID/FIL/00683/2013 Projecto Estratégico do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (CEFH) 2015-2017, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

** Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos | martins.candido@gmail.com

¹ Datado de 1937, é um óleo sobre madeira (51,2x78,1 cm), na Tate Modern, Londres. Salvador Dali chegou mesmo a escrever um poema para acompanhar o seu quadro na exibição inaugural.

² Óleo sobre madeira (110x92cm), com data de 1598-99, Galleria Nazionale d'Arte Antica de Roma. Imagem sob domínio público retirada de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Narcissus-Caravaggio_\(1594-96\)_edited.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Narcissus-Caravaggio_(1594-96)_edited.jpg).



Caravaggio, “Narcissus”

é também o título de um admirável quadro atribuído ao quinhentista Michelangelo Caravaggio. Nesta obra capta-se admiravelmente, num jogo de luz e sombra, o acto dramaticamente introspectivo desta figura mitológica, que se revê no seu duplo projectado na superfície sombria das águas do Estige. Ao mesmo tempo que inspirava artistas, o tema trágico de Narciso também suscitava discussões diversas, sobretudo a partir dos começos da era cristã, de que são exemplo as descrições de Filóstrato ou a reflexão de Plotino, entre uma plêiade de posteriores intérpretes

(cf. Vinge 1967), ocupando um lugar de relevo na história da subjectividade ocidental.

A influência deste conhecido tema na arte levou mesmo um influente humanista e teórico italiano do Renascimento, Leon Battista Alberti, a declarar que o inventor da pintura fora Narciso. O que era a pintura senão o acto de abraçar, através da linguagem artística, a superfície da piscina? (cf. Barolsky 1995: 255): “In a famous passage of his fifteenth-century treatise on painting, *Della Pittura*, Leon Battista Alberti writes that Narcissus was said to be the first painter. [...] As a painter, Narcissus is also a poet like Ovid, a poet of metamorphosis”³.

Ao longo dos séculos, a narrativa mítica de Narciso tem inspirado artistas, escritores, ensaístas, filósofos, moralistas, psicólogos e psicanalistas, tematizando de variadíssimas formas estéticas, intelectuais e cognitivas o drama do individualismo solitário e os perigos da autocontemplação, em motivos e orientações temáticas tão variadas como o autoconhecimento, o auto-retrato, a autoconsciência, a palavra confessional, o reflexo especular, o desdobramento do duplo, o amor-próprio, o egocentrismo, a vaidade, a relação do eu com o outro, etc. De S. Freud e G. Bachelard até André Gide, foram muitos os autores que pensaram, de modo expresso, a rica simbologia do mito, não eximindo esta figura de uma cristalizada conotação negativa.

Tradicionalmente, a literatura apresenta traços de afinidade com a psicologia do narcisismo; e na literatura contemporânea é possível diagnosticar um “impulso autobiográfico”

³ Também Philip Sohom (2007: 39), no capítulo intitulado “Narcissus Grows Old”, retoma a célebre afirmação de Leon Battista Alberti para reflectir sobre a presença do tema de Narciso num largo período da história da pintura. E fá-lo comentando também o quadro do seiscentista Pier Francesco Mola, “Socrates instructing the Young on Self-Knowledge (Nosce te)”. O sábio filósofo é representado a mostrar aos jovens a verdade acerca de si próprios, tocando a sua imagem num espelho. Para este estudioso, afinal, o jovem e belo Narciso envelheceu prematuramente, transformando-se numa “sombra” de si próprio: “Young Narcissus’ languishing death in Ovid’s rendition, starts when he stumbles upon a pool in a cool and sunless spot, an eternally shadowy place” (Sohom 2007: 37).

(Martins 2015: 225). A assinalável tendência autobiográfica da literatura portuguesa mereceu a Clara Rocha (1992) um estudo sintomaticamente intitulado *As Máscaras de Narciso*. Mais próximos de nós, sucedem-se as publicações teórico-críticas sobre a literatura autobiográfica, autoficção, literatura íntima, escrita confessional e de introspecção subjectiva (para alguns, “literatura umbilical”), tendo a narrativa mítica de Narciso como simbólico pano de fundo (cf. Morão e Carmo 2008).

Neste âmbito de reflexão, tão antigo quanto a própria literatura, o fenómeno da escrita autobiográfica ou de introspecção é bastante associado ao mito de Narciso, fenómeno analisado criticamente por Philippe Vilan (2005: 8, 14), em *Défense de Narcisse*, nomeadamente em falsas autobiografias e sobretudo numa “infralittérature narcissique, sans esthétique et moralmente suspecte”. A contemporânea *inflação do ego* não conhece limites ao nível da comunicação no espaço público, apresentando-se como “literatura” obras duma superficialidade confrangedora, destituídas de qualidade estética mínima e com despu dorado mau gosto.

Por outro lado, para alguns sociólogos e filósofos, a cultura e a mundividência contemporâneas estão saturadas de várias formas de narcisismo, diagnosticando-se mesmo uma sociedade narcisista, pelas múltiplas formas de egolatria e de incontrolado auto-exibicionismo – na patológica exposição do Eu em populares *reality shows*; nas muito massificadas redes sociais; e nos *blogs* pessoais –, numa continuada e tantas vezes confrangedora Feira das Vaidades (cf. Blackburn 2015: 17). Não por acaso, também Gilles Lipovetzky (1989: 47-74) intitula “Narciso ou a estratégia do vazio” um capítulo onde caracteriza a postura narcísica que marca a ansiedade do neo-individualismo contemporâneo: “Hoje, é Narciso que, aos olhos de um importante número de investigadores, sobretudo americanos, simboliza o tempo presente” – ou seja, narcisismo à medida dos nossos tempos; ou “narcisismo dirigido”, na expressão de J. Baudrillard.

Reinventando a tradicional concepção de narcisismo como autocontemplação da própria beleza, para o pensador sul-coreano Byung-Chul Han (2014: 10), a actual *agonia de Eros* configura uma das tendências da cultura ocidental contemporânea. Imerso num “inferno narcísico”, o homem contemporâneo mostra-se incapaz de reconhecer realmente o outro, de valorizar a alteridade, centrado patologicamente em si próprio, mergulhado na conjugação obsessiva do sucesso, da depressão e da atracção erótica:

Vivemos numa sociedade que se torna cada vez mais narcísica. A libido inverte, antes do mais, a própria subjectividade. O narcisismo não é um amor-próprio. O sujeito do amor-próprio leva a cabo uma delimitação negativa frente ao outro, em

proveito de si mesmo. Em contrapartida, o sujeito narcísico não pode fixar claramente os seus limites. Assim, o limite entre ele e o outro esbate-se e retrai-se. O mundo apresenta-se-lhe somente como uma série de projecções de si mesmo.

Depressivamente preso a um “regime do eu” e afundado num “poço narcísico”, comportamentos típicos da sociedade sobressaturada e melancólica em que vivemos, o homem contemporâneo é apenas redimido de forma parcial pelo poder e pela embriaguez de Eros obsessivo e frenético. Porém, isso ocorre no âmbito de uma filosofia de “felicidade paradoxal”, num vazio reconhecível de saciedade e de exaustão, numa espiral de tédio, típica da *sociedade da decepção* (cf. Lipovetzky 2007 e 2012). Por outras palavras, esta entranhada dominante narcísica é uma das faces do *desencantamento* do mundo de hoje, preso a um *hic et nunc* hedonista, sem ideologias influentes nem utopias redentoras, a não ser um frustrante e obsessivo hiperconsumismo.

É nesta atmosfera cultural, mas também dentro de uma perspectiva literária e intertextual, que podemos ler a presença do mito de Narciso em meia dúzia de textos poéticos de Nuno Júdice, colocando duas questões essenciais: primeira, de que modo a escrita deste autor reescreve e actualiza um mito com raízes clássicas? Segunda, que articulações se podem estabelecer entre essa revisitação mitográfica e a sugerida atmosfera ou mundividência contemporânea?

2. Figurações de Narciso em Nuno Júdice: “L’aventure de Narcisse a inspiré tous les poètes depuis Ovide”, escreveu o filósofo Louis Lavelle (2003: 35). Talvez não possamos ser tão categóricos no caso da literatura portuguesa, mau grado a assinalável quantidade de autores e de textos inspirados no tema mítico de Narciso. Com efeito, na poesia contemporânea, entre os mitos mais invocados da matriz greco-romana, destacam-se os de Orfeu e Eurídice, Eco e Narciso, como salientado por alguns investigadores desta perspectiva comparatista, com destaque para os estudos de Maria Helena da Rocha Pereira e de José Ribeiro Ferreira (2000), entre outros.

Em todo o caso, ao longo dos séculos, o mito de Narciso conhece uma assinalável fortuna na literatura portuguesa, estando ainda por fazer um estudo crítico e antológico sobre o tema: desde Gregório Silvestre, Luís de Camões e Diogo Bernardes⁴; e os barrocos Fonseca Soares, Soror Maria do Céu ou Jacinto Freire de Andrade (com destaque para a “Fábula

⁴ Na sequência e à sombra difusa de outros influentes poetas que abordaram o tema mítico de Narciso, como Dante (*Divina Comédia*, Paraíso, III, 18) ou Petrarca (*Cancioneiro*, sonetos 45 e 46).

de Narciso”, *Fénix Renascida*); passando pelos neoclássicos e românticos (das *Cartas de Eco e Narciso*, de António F. de Castilho à escrita de Almeida Garrett); até aos muitos contemporâneos, José Régio, Sebastião da Gama, João Maia, Cabral do Nascimento, Pedro Homem de Melo, Miguel Torga, Eugénio de Andrade, Jorge de Sena, Fernando Guimarães, António Ramos Rosa, Al Berto, Albano Martins, Vasco Graça Moura, entre outros, há uma rica tradição da temática narcísica na literatura portuguesa, que não deve ser ignorada.

Densamente intertextual e congenialmente metapoética, a poesia de Nuno Júdice revisita e reescreve a herança mítica greco-latina, numa recorrente “partilha de mitos”⁵. Nesta tendência dialógica e revisionista, ganha realce a presença do mito clássico de Narciso, merecedor de diversas leituras crítico-simbólicas, face às metamorfoses e jogos de espelhos de teor mais ou menos gnosiológico, irónico e auto-reflexivo; e também nas expressivas relações que estabelece com outras figuras míticas e símbolos arquetípicos.

Com ou sem menção expressa a Narciso, e sem preocupações de exaustividade da nossa parte, o poeta procede a esta revisitação sobretudo nos seguintes textos, *corpus* directo da nossa breve análise: 1) “As inumeráveis águas” (*As Inumeráveis Águas*, 1974); 2) “Descrição de um lugar” (*O Mecanismo Romântico da Fragmentação*, 1975); 3) “Narciso” (*Lira de Líquen*, 1985); 4) “Eco e Narciso” (*As Regras da Perspectiva*, 1990); 5) “Epitáfio campestre” (*A Teoria Geral do Sentimento*, 1999); 6) “A perversão de Narciso” (*Navegação de Acaso*, 2013)⁶.

Ora, uma das tendências mais salientes da poética de Nuno Júdice é justamente a de dialogar com a memória literária e de recuperar a simbólica do mito, para assim explorar novas ressonâncias sobre a psicologia e subjectividade humanas; e, ao mesmo tempo, para meditar sobre diversos aspectos atinentes à própria linguagem poética. Desde logo, em “As inumeráveis águas”, o sujeito poético debruça-se especularmente sobre o poema para assim se perscrutar: “Dobro o joelho perante o poema. Mais precisamente / não só o joelho, mas o corpo todo, e as mãos, até formar / os dois termos de uma figura em cuja interpretação / gastei os olhos e o espírito. Mas o impulso criador libertou-me / desse efémero exercício, atraindo-me ao domínio / da especulação mais abstracta sobre as palavras” (Júdice 2000: 157). Nessa sugerida atitude meditativa, em que sentido a escrita é equivalente a um “reflexo” ou “imagem” projectada?

⁵ Cf. Ricardo Marques (2013: 215-ss., 395-454) que, mesmo num extenso estudo sobre a imensa teia intertextual da poesia de Nuno Júdice, analisando a presença de vários mitos clássicos, não dedica assumidamente atenção à presença do mito de Narciso na escrita deste poeta (cf. *ibidem*, 409: nota 406). Também Paolo Fedeli (2012) se debruçou sobre a presença mítica na escrita poética de Nuno Júdice.

⁶ Estes textos poéticos de Nuno Júdice inspirados em Narciso foram sendo objecto de análise crítica por parte de alguns estudiosos, com destaque para Aida Veloso (1975-76), Júlia Silva (1995a) e José R. Ferreira (2000: 117-ss.).

O poema pode ser tomado como mágico e transformador espelho aquático em que o sujeito se mira e analisa, com o “corpo todo”, meditando metapoeticamente sobre as próprias palavras. O resultado obtido não é um mero reflexo mimético, mas uma realidade transfigurada, primitiva e nova, aparecendo sob a forma de “um estranho universo, não o reflexo ou a imagem deste, mas por vezes o seu contrário, / e outras vezes algo que já se situava depois (ou antes) / e em que o brilho do ser original contaminava / o próprio gesto verbal ou poético, despertando-me da letargia / da vida comum, incitando-me ao contacto físico / com essas outras realidades essenciais e primitivas” (*ibidem*). Poesia como forma de ruptura com a “letargia da vida comum” e busca do “sentido geral do mundo”.

Neste exercício ímpar de conhecimento de si e da realidade, qual Narciso redivivo, o sujeito poético acorda desse arrebatamento, sob a forma de catábase reveladora, após ter descido “vertiginosamente para dentro da vida”, e descobre-se estranho a si mesmo. É justamente nessa obsessão de conhecimento que se contraria a previsão de Tíresias – atingiria a velhice “Se não se conhecer a si próprio” (Ovídio, *Metamorfoses*, 3.348). Porém, o acto de saciar a sede de autocontemplação ou de autoconhecimento (desejo de conhecer) revela-se mais forte, numa catábase interior, através de um mergulho “para dentro da vida”.

A imagem nuclear do *reflexo* é retomada em outros textos, como espaço privilegiado para a auto-inquirição. Também em “Descrição de um lugar” (Júdice 2000: 171), igualmente sem menção expressa a Narciso, ao olhar o seu “reflexo no vidro” como espelho revelador, a voz poética mergulha na complexa cisão que pode existir entre o original e a sombra (ou o drama do duplo), entre o eu e o seu reflexo: “Sou um reflexo no vidro. Olho-me / fixamente, e o poema capta-me nesta atitude. / Pudesse eu conhecer-me como se conhece / o poema...”. Movido por um afã obsessivamente autocognitivo, cada poema é um retrato de si morto, numa dualidade inesperada entre si e o seu corpo: “Deixo um retrato de mim, morto, / há um ano por esta altura. Que me aconteceu, / entretanto? De quem é este corpo / que me é estranho [...]?” (*ibidem*). Desta cisão entre si e um outro decorrem questões mais dramáticas, de ressonância profunda e simbolicamente narcísica: “Quem sinto quando me toco, / quem me dorme, quem me pensa, / quem me escreve?”. O narcísico “patamar marítimo / do mito” abre assim insuspeitadas angústias.

Nesta introspecção narcísica a partir da superfície da imagem espelhada, o sujeito poético figura-se esfingicamente um outro de si mesmo, espacialmente colocado “entre mim e o poema, / opaco a ambos, sem nada para dizer”. Como a água, o vidro do espelho é a *fonte secreta* da auto-revelação, mesmo numa personalidade cindida ou dilacerada: “Narcisse va donc à la fontaine secrète, au fond des bois. Là seulement, il sent

qu'il est naturellement double. [...] Devant les eaux, Narcisse a la révélation de son identité et de sa dualité" (Bachelard 2005: 33). Pode a beleza do poema alimentar a esperança de ser esse dramático espelho revelador?

Tal como recordado pelo pensador francês, este processo revelador tem a particularidade de, por meio do vidro/espelho, mostrar o duplo de cada personalidade. Por outras palavras, todo o ser humano se narcisa entre o ser que se projecta e o ser reflectido, entre o ser que é e se pensa, e o que se projecta e idealiza (*narcissisme idéalisant*, segundo Bachelard). Em todo o caso, é justamente nesse movimento entre o *eu* e o seu *reflexo* que pode residir o perigo ou primordial *erro de Narciso* na "fonte enganadora" (*Metamorfoses*, 3.427) – ignorar a ambiguidade da imagem reflectida, que tanto é ele próprio (*sombra*), como é outro (*duplo*)⁷.

A busca interior, sob a forma de indagação ou mergulho na dimensão obscura de si, é exemplarmente dita no poema "Narciso" (Júdice 2000: 259). Convocando elementos matriciais do mito, tal como plasmado em Ovídio – da autocontemplação e da simbólica das águas à referência ao amor –, a escrita de Nuno Júdice encena um sujeito poético que se inclina sobre si próprio, solitário e absorto do que o rodeia – as águas celebram o amor e a vegetação das margens: "Mas nem as águas nem o vento / nos arbustos me falam de mim; eu, que solitário / me debruço numa ânsia de tocar-me, e o rosto / perco no abismo da superfície". Quem o diz é Narciso, filho do rio Cefiso e da ninfa Liríope, ninfa das águas, condenado por Némesis a apaixonar-se pela sua própria imagem. Em todo caso, a água pode embalar e adormecer fatalmente, mas não responder à ânsia de autoconhecimento, pois permanece obscuro a si mesmo.

Mais uma vez, sob a aparência de proximidade com a fonte clássica, sobrevém a diferença criativa na atitude auto-reflexa de Narciso, angustiado e melancólico, mas sem alcançar a desejada introspecção, mergulhando no seu mundo interior – o *eu* é um segredo para si próprio, numa lógica paradoxal, pois, alheio à passagem do tempo, quanto mais se indaga mais se confunde: "que o segredo que oculto / em mim persigo, num silêncio me evocando entre / os alheios rumores da vida; e que o tempo esqueço, / absorto na minha própria alma que obscureço". Por outras palavras, não é nos elementos da Natureza que o sujeito poético pode tentar conhecer-se, mas antes na autocontemplação

⁷ Sobre o *erro de Narciso* têm reflectido muitos pensadores, com realce para Louis Lavalle (2003), em *L'Erreur de Narcisse*; Julia Kristeva (1988: 130), ao pronunciar-se sobre "a nova demência" de Narciso, em *Histórias de Amor*, nomeadamente quando afirma: "o erro consiste aqui em se ignorar que o reflexo só remete a si mesmo: Narciso é culpado em suma de ignorar-se como origem do reflexo. Retenhamos a acusação que toma Narciso por falta de conhecimento de si; aquele que ama um reflexo sem saber que é o seu ignora, na verdade, quem é". Na perspectiva freudiana, projectando fantasias e sem alcançar a unidade, o *duplo* tem a função de criticar o *eu* (*self*).

da própria alma, nas águas internas e turvas. Além disso, na breve referência ao amor pode ler-se a difusa presença da conjugação de instintos – singularmente inscrita em Narciso –, uma pulsão de vida (*Eros*) e outra de morte (*Thánatos*).

Falando em amor, o poeta vai glosando este *tema con variazoni*: em “Eco e Narciso” (Júdice 2000: 406), evocam-se as duas figuras míticas, a do “fugitivo amante” e da infeliz ninfa, com visíveis ecos da versão ovidiana. Repudiada após a condenação de Juno e da negativa de Narciso, Eco está reduzida a uma voz ou som, como salientado na versão ovidiana – “[...] é tão-só som o que vive nela” (*Metamorfoses*, 3.401): “Nela, vive o som que os deuses roubaram / ao fugitivo amante; sem destino, consome-se / no fundo de um espelho que repetir o choro / da amada [...]”. Por seu lado, alheio ao “choro da amada” suplicante e ao seu sofrimento suicida, antes se consumindo em obsessiva autocontemplação, o esquivo e surdo amante só tem olhos amorosos para o seu próprio reflexo enganador, espelhado nas águas:

[...] Não o ouviu; nem viu essa
cuja beleza a terra sepulta, solitária,
condenada ao jugo da natureza. Olha-se,
fixamente, despido da folhagem [...]
..... Aqui,
engana-o a imagem de que fogem as águas
que o seu reflexo suspende, detendo
o inelutável tempo [...].

Entretanto, salienta-se a divisão entre o triângulo fatídico do *eu* que se projecta na superfície das águas e lentamente suicida, o duplo projectado e o corpo da infeliz amante, tragicamente reduzido a uma sonoridade repetitiva:

[...] nenhuma súplica, porém,
restituirá um corpo à sombra
que persegue. Tão perto, no entanto, dos seus
braços que imitam a realidade!, procura
o seu conforto no fundo das fontes. “Quem és?”
“És”, repete, sem que a voz se distinga
– e os seus lábios se revelam, turvos
de ânsia, num rigor de verso.

A dramática e frustrada tentativa de autognose — “Quem és?” — permanece sem resposta, pois Narciso ouve-se a si próprio no discurso de Eco, aliás como já salientado na longínqua e difusa fonte ovidiana: “Eco passou tão-só a duplicar as palavras do fim das frases e a devolver os termos que ouve” (*Metamorfoses*, 3.368-369). Uma sombra ignorada numa sonoridade ineficaz.

Em outro texto do poeta, ressoam ainda Eco e Narciso, em cenário rústico e aquático: “[...] A mulher que morreu costumava ir / ali, espreitar para a água, e via os seus cabelos confundirem-se com os fios / de lodo que a puxavam para dentro do tanque” (Júdice 2000: 936). Sem referência expressa a Narciso, a simbólica aquática é retomada, com a sua funcionalidade manifestamente especular, em “Epitáfio campestre” (*ibidem*), onde nos é representada uma mulher de recorte narcísico e vagamente ofélico, na sua intensa infelicidade e morte anunciada: “É possível que, ela própria, / não soubesse por que é que chorava. Porém, quando a tarde caía, o tanque / ficava escuro; e os fios de lodo agarravam-se aos seus cabelos, quando ela se / debruçava para dentro de água, e via os seus olhos, debaixo de água, olharem para o seu / próprio rosto”. Sempre que o tanque é esvaziado, ouve-se “a voz dessa mulher”, numa vaga reminiscência da ninfa Eco. Quando morreu, “alguém chamou por ela”, desencadeando o desejo da ansiada união: “Com um murmúrio de erva / correu para o outro lado do tanque. Um corpo de lodo abraçou-a” (Júdice 2000: 937).

Porém, como se lê em “A perversão de Narciso”, Narciso continua preso obcecadamente à sua imagem, mesmo quando promete a si próprio ir “para a rua em busca de outros / rostos”, de mulheres que passavam. Enfim, a patológica imobilidade de um ser, petrificado em auto-adoração, impede-o desse gesto de dinâmica alteridade: “[...] Mas / ele continuava parado como se nem sequer / as visse. Então, cansadas de esperar, partiam / deixando-o entregue à solidão, e / ao inútil desejo de si próprio” (Júdice 2013: 33). Essa é, afinal, a incapacidade radical de se sentir atraído por um outro que não seja ele próprio. A dinâmica do Amor (*Eros*) é contraditada pela ausência de objecto que não seja o reflexo de si próprio.

Em todo o caso, a doença de Narciso quebrado prolonga-se em “A perversão de Narciso” (2013: 33): afirma-se aqui a vontade do desejo e do amor, a busca da alteridade, o fim da fixação patológica no espelho — “Queria dizer-lhes que as amava, / e que deixara para trás de sua a sua imagem, / e a obsessão”. Porém, subsiste a inamovível fixação, na figura de um sujeito petrificado no seu próprio reflexo: “[...] Mas / ele continuava parado como se nem sequer / as visse. Então, cansadas de esperar, partiam, / deixando-o entregue à solidão, e / ao inútil desejo de si próprio”. Apesar do desejo de ser outro, o belo e misantropo Narciso continua imerso nas águas egolátricas da sua imagem.

3. Imagens da melancolia: como sugerido, a escrita do poeta Nuno Júdice permite-nos reflectir sobre o simbolismo do desejo e de perda, mas também sobre a busca do conhecimento e o tema do reflexo, numa introspecção melancólica. Ao poeta não interessam definitivamente as leituras moralistas do mito, nem sequer explora o patetismo presente na impossibilidade afectiva ou erótica de Narciso e Eco. Importa-lhe sobretudo a dimensão simbólica e cognitiva da narrativa, aplicada ao sujeito poético e/ou ao ser humano, mas também à própria linguagem da poesia.

Como referido, estas e outras imagens e polaridades, sob a forma de iluminadores mitemas, mostram-se antropológicamente ricas de significados numa leitura crítica do homem contemporâneo. Ao mesmo tempo, aparecem-nos, alegórica e especularmente, associadas à própria palavra poética, ao acto de criação artística, enquanto esforço contínuo de compreensão ou de meditação antropológica. Assim, as sucessivas imagens de Narciso, sob a forma de desdobramento no reflexo aquático, nos parecem envoltas numa atmosfera de certo recorte saturniano.

Dispersos por várias obras poéticas ao longo de décadas, os textos de Nuno Júdice não só patenteiam uma predilecção pelo tema mítico⁸, como se mostram inspirados na ancestral narrativa de Narciso, nomeadamente na sua versão matricial das *Metamorfoses*, de Ovídio (3.339-510), desde logo no aproveitamento, ainda que indirecto e simbólico, de elementos nucleares da fábula mítica: i) a beleza do jovem Narciso; ii) a indiferença à atracção erótica do outro (sobretudo a ninfa Eco, a desventurada amante); iii) a autocontemplação fatal, numa simbólica das águas (imaginação aquática). Ao mesmo tempo, dessa longínqua matriz narrativa é possível descortinar a presença reinventada de alguns mitemas, como: a) a busca de conhecimento; b) a questão da sombra e do duplo; c) e ainda a complexa relação entre as pulsões do amor e da morte.

Como fomos analisando brevemente, em textos e jogos de espelhos diversos, ao longo da sua extensa obra poética – de *As Inumeráveis Águas* (1974), *A Lira de Líquen* (1985), *As Regras da Perspectiva* (1990) ou *Navegação de Acaso* (2013) –, Nuno Júdice foi reescrevendo o mito narcísico, ora de forma mais ou menos próxima da matriz clássica, ovidiana sobretudo; ora em registo mais distanciado, inovador e plural, chegando mesmo à figuração do anti-Narciso.

⁸ A este pequeno *corpus* de textos poéticos escritos à sombra de Narciso poderíamos acrescentar vários outros, temática e imageticamente correlacionados. Entre muitos outros exemplos: “Relação das rotas navais” (de *Meditação sobre Ruínas*), onde encontramos uma moderna Perséfone “perdida no exílio subterrâneo de um inferno de corredores / e lojas”, ela que se perdera ao alcançar a flor de Narciso. Depois da ninfa Eco, Perséfone arrebatada por Hades — afinal, Narciso deixa atrás de si um rastro de morte.

Com estas opções, a poética de Nuno Júdice singulariza-se na fecunda recriação multissecular do tema de Narciso na literatura portuguesa. Retomando as sugestões de Mário Garcia (2004: 95-96), o poeta parece não resistir ao “fascínio pelos nomes impregnados de história”, como é o caso de Narciso; mas também à “narratividade” que lhes está associada, sobretudo de pendor alegórico; e ainda a “busca da perfeição”, materializada sob a forma de continuada reflexão metapoética. Narciso é uma forma de dizer ainda hoje a complexidade e o mal-estar desencadeado pela subjectividade humana. Como sugerido, também por isso mesmo sobrevém a esta revisitação de Narciso uma indistigável tonalidade de melancolia, aliás já assinalada como registo que perpassa a sua poética (cf. Alves 2006). Não por acaso, Ovídio classificara a história de Narciso como uma forma de nova demência (*novitas furoris*).

Entre outras leituras, o Narciso de Júdice corporiza o desejo e a frustração inerentes ao processo do autoconhecimento; e a própria escrita que materializa esse objectivo gnosiológico revela-se sempre aquém da idealização, num acto marcado pela *tinta da melancolia*, para recorrermos à feliz expressão de J. Starobinski (2012). Em suma, à luz da poética de Nuno Júdice, numa atmosfera crepuscular e num certo registo de meditação desalentada sobre o homem e a sua essência, Narciso personifica o fracasso e a vertigem de um amor sem alteridade, preso a um espelho fatal; e, ao mesmo tempo, um canto irremediavelmente entre ruínas. Colocando problemas de vária ordem, todos os reflexos são ilusórios, num jogo quimérico de espelhamentos e de duplos, de sombras e de simulacros.

Referências Bibliográficas

- Alves, Ida Maria Santos Ferreira (2006). “Nuno Júdice: arte poética com melancolia”. *Boletim de Pesquisa NELIC*, vol. 6, n.º 8/9: 131-139.
- Bachelard, Gaston (2005). *L'Eau et les Rêves (Essai sur l'imagination de la matière)*. Paris: Lib. José Corti [1.ª ed., 1942].
- Barolsky, Paul (1995). “A Very Brief History of Art from Narcissus to Picasso”. *The Classical Journal*, 90.3: 255-259.
- Blackburn, Simon (2015). *Vaidade e Ganância no Século XXI (Os usos e abusos do amor-próprio)*. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores.
- Brunel, Pierre (1997). *Dicionário de Mitos Literários*, trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympo / UnB.
- Fedeli, Paolo (2012). “Nuno Judice e la riscrittura dell'antico”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Uma (Re)visão da Literatura Portuguesa das Origens à Contemporaneidade*, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 319-338.

Ferreira, José Ribeiro (2000). "O mito de Narciso na poesia portuguesa contemporânea". In *A Mitologia Clássica e a sua Recepção na Literatura Portuguesa*, org. António M. Martins Melo. Braga: Universidade Católica Portuguesa, pp. 95-124.

Garcia, Mário (2004). "Breve introdução à presença de e ao uso da tradição clássica na poesia de Nuno Júdice". In *Fluir Perene (A cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos)*, coord. José R. Ferreira e Paula Barata Dias. Coimbra: Imprensa da Universidade / Minerva, pp. 91-96.

Grimal, Pierre (1999). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, coord. edição portuguesa Victor Jabouille. Lisboa: Difel.

Han, Byung-Chul (2014). *A Agonia de Eros*, rev. Andreia Pereira; trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.

Janeira, Ana Luísa (1982). "Narciso e o conhecimento". *Texto e Contexto*, 1: 5-19.

Júdice, Nuno (2000). *Poesia Reunida (1967-2000)*. Lisboa: Dom Quixote.

— (2013). *Navegações de acaso*. Lisboa: Dom Quixote.

Kristeva, Julia (1988). *Histórias de Amor*, trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Lavelle, Louis (2003). *L'Erreur de Narcisse*. Paris: Éd. la Table Ronde [1.^a ed., 1939].

Lipovetzky, Gilles (1989). *A Era do Vazio (Ensaio sobre o individualismo contemporâneo)*, trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água.

— (2007). *A Felicidade Paradoxal (Ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo)*, trad. Patrícia Xavier. Lisboa: Edições 70.

— (2012). *A Sociedade da Deceção*, trad. Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Edições 70.

Marques, Ricardo (2013). *Na Teia do Poema: um percurso intertextual na poesia de Nuno Júdice*. Lisboa: Chiado Editora.

Martins, Anna Faedrich (2015). "O mito de Narciso e a literatura de introspecção". In *Revisitar o Mito / Miths Revisited*, ed. Abel Nascimento Pena et al. Famalicão: Húmus, pp. 225-237.

Morão, Paula e Carina Infante do Carmo, org. (2008). *Escrever a Vida: Verdade e Ficção*. Porto: Campo das Letras.

Ovídio (2007). *Metamorfoses*, trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia.

Rocha, Clara (1992). *As Máscaras de Narciso (Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal)*. Coimbra: Almedina.

Silva, Júlia (1995a). "Narciso e Eurídice de Nuno Júdice". *Biblos*, 71: 189-196.

— (1995b). "A presença clássica em *As Regras da Perspectiva*". *Humanitas*, 47.2: 1047-1056.

Sohom, Philippe (2007). *The Artist Grows Old (The Aging of Art and Artists in Italy, 1500-1800)*. New Haven and London: Yale University Press.

Starobinski, Jean (2012). *L'Encre de la Mélancolie*. Paris: Éditions du Seuil.

Veloso, Aida (1975-76). "O mito de Narciso na poesia portuguesa contemporânea". *Humanitas*, 27-28: 167-190.

Vilain, Philippe (2005). *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset.

Vinge, Louise (1967). *The Narcissus Theme in Western Literature up to the Early 19th Century*. Lund: Gleerups.

O regresso aos clássicos em “Canto marítimo” e “A infinita fiadeira”

Rosa Costa*

I

Os bons textos literários trazem em si vozes múltiplas que caberá sempre ao leitor descobrir com maior ou menor choque percetivo, mas sempre com um choque. De facto, ler é um recontro de duas forças: a do próprio texto com a sua voz e a do nosso olhar, muito condicionado pela capacidade de sentirmos intelectualmente as palavras lidas. Podemos deixar correr os olhos por um texto numa atitude idêntica à de um *flâneur* e, nesse caso, o abalo é estético, sendo que o adjetivo terá só o valor dado no nosso quotidiano comezinho. Dito de outro modo, lemos um texto bonito que apela aos nossos sentimentos, e, como o *flâneur*, temos fiapos que, mais ou menos desgarrados, naquele momento, nos permitem colher algum fruto; ou o abalo é mais violento, porque o texto nos exige um constante processo de diálogo com ele e, por conseguinte, a nossa capacidade de resiliência, no sentido etimológico do termo, é posta à prova.

Aos olhos do leitor comum (acostumado à leitura de textos que não dão surpresas em relação à imagem que logo se tem deles), os documentos que trazemos correm o risco de deixar no silêncio um eco de dois autores da literatura latina – Ovídio e Vergílio; dissociado da história tecida por Vergílio na *Eneida*, o poema “Canto marítimo”, de Nuno Júdice, ficaria decerto um texto demasiado silencioso.

* Escola Secundária de Camões | rosacosta@escamoes.pt

II

(A aranha ateia
diz ao aranho na teia:
o nosso amor está por um fio!)

Mia Couto, *A infinita fiadeira*

Os três “versos” da epígrafe que acabámos de citar, e que abrem o conto “A infinita fiadeira”, de Mia Couto, não podiam ser mais elucidativos do encantamento que é, de imediato, lançado ao leitor. Surpreendentemente, sem dúvida, as palavras, à laia de um canto mágico, funcionam também como teia fascinante. Nada se esclarece de modo direto, mas a frase exclamativa “o nosso amor está por um fio!” arrasta-nos logo para os meandros do amor, um tema que prenuncia a complexidade dos sentimentos, ainda que a história se passe entre aracnídeos. Estará a frase a transportar-nos para uma história de sofrimento, pela contemplação do que é a própria natureza dos machos aracnídeos: criaturas pacientes, isto é, talhadas para suportar uma experiência amorosamente fatal? Ou será simplesmente uma história e sem qualquer relevância dramática?

Seja o que for que as palavras da epígrafe nos queiram descrever, é legítimo, porventura, esperar uma representação fantasiosa do mundo animal.

E o primeiro parágrafo é da máxima importância para a criação dessa mesma imagem:

A aranha, aquela aranha, era tão única: não parava de fazer teias! Fazia-as de todos os tamanhos e formas. Havia, contudo, um senão: ela fazia-as, mas não lhes dava utilidade. O bicho repaginava o mundo. Contudo, sempre inacabava as suas obras. Ao fio e ao cabo, ela já amealhava uma porção de teias que só ganhavam senso no rebrilho das manhãs.

Ora, logo aqui surge um pequeno problema: as características consideradas típicas da espécie não são nada típicas desta aranha “tão única”. Espantosamente, o narrador apresenta-nos um bicho ágil com aptidão para fabricar muitas teias de forma competente e até criativa. Contudo, o efeito dessa habilidade é nulo. Primeiramente, porque “aquela aranha” não as tornava úteis; depois porque as inacabava. E veja-se ainda um pormenor: “amealhava teias”. E a melhor visualização surge no parágrafo seguinte:

E dia e noite: dos seus palpos primavam obras, com belezas de cacimbo gotejando, rendas e rendilhados. Tudo sem fim nem finalidade.

O efeito é notório, se verificarmos como foi introduzida uma ideia de beleza: as obras eram rendas com “belezas de cacimbo”, isto é, pérolas naturais. Mas se a primeira ocorrência do belo surpreende, a oração absoluta (“Tudo sem fim nem finalidade.”) não deixa ignorar a ideia de que as teias são utensílios que cumprem apenas funções, como aliás vem imediatamente exposto. São, como se lê, “funções fatais: lençol de núpcias, armadilha de caçador”.

Este agir da aranha pode convidar à adesão do leitor, mas propicia a surpresa do primeiro diálogo entre a criatura e os seus progenitores:

- Não faço teias por instinto.
- Então, faz porquê?
- Faço por arte.

Desconcertados, os pais benzem-se e rezam, entregando às preces algum efeito contra “o ofício de infinita teceloa que em cantos e recantos deixava o engenho da sua seda.” Porém, a jovem é portadora de uma grande força de ânimo e, inflexível nas suas convicções, resiste ao apelo da mãe que pergunta retoricamente:

- Minha filha, quando é que assentas as patas na parede?

No entanto, os pais com as emoções à flor da pele – o pai está em palpos de si e a mãe “em choro múltiplo [...] dos muitos olhos” – são perturbados pelas lamúrias do aranha e recorrem a um trufo: organizar um encontro amoroso que potenciase a vocação da espécie aracnídea. Chegados a este ponto, imagináramos, talvez, a tomada de consciência da aranha. Mas não é isso que o narrador nos diz. A aranha ficou deveras apaixonada e, ao invés de sacrificar o macho, dançou com ele num ritmo musical de cariz mágico. E, como gesto supremo de amizade pela criatura que não devorou, conduziu o amado ao seu repositório de teias para que ele escolhesse uma. Tanto amor justificaria a dádiva. Contudo, esta exteriorização do amor ou da amizade não surge aos olhos dos pais aracnídeos senão como prova de um defeito e, fracassada a tentativa de reconduzir a filha “aos mandos genéticos”, só uma criatura divina poderia resolver a inversão clara que a jovem representava. Talvez evidente ou não, a surpresa revela-se, depois da consulta ao Deus dos bichos. Num ímpeto divino, e sem delongas discursivas do narrador, a aranha é transmutada em pessoa.

Chegamos assim ao momento verdadeiramente inesperado, quando verificamos que, no mundo dos humanos, a arte caíra no esquecimento de quase todos. Facto, sem dúvida, profundamente desconcertante para a recém-chegada que é confrontada, de imediato,

com um pequeno fragmento da triste história dos humanos: os poucos artistas que teimaram em resistir tinham sido “geneticamente transmutados em bichos” – “Aranhas, ao que parece”.

É, de repente, este final que nos leva a reagir ao conto com ainda maior surpresa perante o conhecimento de uma história contada por Ovídio, nas *Metamorfoses*. A imagem da jovem Aracne, famosa não pela origem, mas pelo domínio exímio das técnicas da arte de tecelagem, aflora claramente na expressão que encerra o texto de Mia Couto (“Aranhas, ao que parece”). Contudo, já nesse último parágrafo de “A infinita fiadeira”, o narrador preparara o caminho para facilitar essa descoberta, recorrendo a marcas linguísticas que nos remeteriam para um momento primordial: tinha havido um tempo em que os humanos criaram obras de arte, com teimosia e resiliência, até serem metamorfoseados em bichos. E nesse aspeto não é por acaso que os bichos teriam sido aranhas. E muito a propósito, lembramos nós, houve também um tempo, um tempo de que não se pode perder a memória, em que um escritor romano, nascido em 43 a. C., na atual Sulmona, contou a história da humana Aracne, uma jovem demasiado segura da sua arte, que se orgulhou tanto do seu talento que ousou desafiar Palas Atena, a deusa tutelar das Artes, a competir com ela. Tarefa nada fácil, quando os deuses podem andar disfarçados entre os humanos. Por isso, a atmosfera que envolve o reencontro das duas – Aracne e Atena – é intensa, o que levaria, por exemplo, a tecer interessantes considerações sobre a natureza do impacto emocional que um poderoso objeto estético provoca sempre no espetador (mesmo que este seja uma divindade); mas, o passo ovidiano vale pela metamorfose da tecedeira Aracne, castigada horrendamente por ter desprezado a deusa.

Mia Couto parece, pois, retomar a arte de contar, tão cara às tecedeiras devotas de Palas Atena, recuperando o tópico da metamorfose – “esse fenómeno inverosímil e fantástico” de que fala também Italo Calvino (1991: 36). E continuando a enriquecer esse quadro literário, foi devolvida a forma humana a uma aranha, porventura uma remota¹ descendente de Aracne.

O desconhecimento desta alusão ao mito grego, que encerra o conto, não impedirá, certamente, a leitura a ninguém, mas empobrece-a e disso não temos a menor dúvida.

¹ “Vive então, malvada, mas sempre pendurada. / E para não ficares sem cuidados futuros, que a mesma pena / seja declarada à tua estirpe e aos mais remotos descendentes” (*Metamorfoses* 6.136-138; Ovídio 2007: 153).

III

O primeiro aspeto curioso do poema “Canto marítimo” de Nuno Júdice é o facto de levantar, de imediato, a possibilidade de o primeiro verso produzir um frémito no leitor, por causa da referência direta a Eneias. Vejamos:

Então, Eneias fez-se ao mar, deixando atrás de si a rainha que
o amou, e que por ele iria morrer.

Admitimos, no entanto, uma relativa ingenuidade na observação de que o encontro com Eneias possa desencadear imediatamente alguma emoção, porquanto sabemos que a *Eneida*, o poema épico destinado a celebrar a origem e o crescimento do império romano, não pertence àquele número de obras cuja leitura tenha visibilidade junto dos diferentes públicos de cultura e uma das razões terá certamente a ver com a importância conferida às políticas educacionais e culturais nos últimos anos. Por conseguinte, não sendo Eneias uma personagem familiar, no contexto cultural português, não seria talvez aquela referência uma pista para a entrada na literatura clássica. As palavras Eneias (v. 1), Cartago (v. 3) e Dido (v. 14), que se sucedem neste poema, só a um leitor conhecedor dos clássicos evocaria uma reconfiguração de um passo vergiliano. Vale a pena ler o conjunto dos versos seguintes:

Então, Eneias fez-se ao mar, deixando atrás de si a rainha que
o amou, e que por ele iria morrer. Não olhou para trás. Não voltou
a ver Cartago, com as muralhas e as torres que também um dia
seriam arrasadas, e não sabia ainda que
o seu caminho passava pelo inferno, onde a sombra amada
o iria esperar, e pedir a compaixão de um sentimento, por breve
que fosse, e ele não tinha para lhe dar – o inferno, que atravessou
como se atravessa uma sala de espera, ouvindo as queixas
de quem não tem outro modo de fugir à sua solidão; e de onde
sairia com o desejo de respirar até ao fundo da alma o ar livre
do mediterrâneo, carregado de céu e do vento favorável à última
navegação: esse inferno, deixá-lo-ia entregue aos seus habitantes,
e nem Dido levaria nas suas roupas ensanguentadas um leve sopro
de quem alguma vez a teria amado. [...]

Um bom ponto de partida para percebermos a forma como nos é apresentada a personagem troiana (nesta passagem em que o discurso é apresentado na terceira pessoa) será fazer incidir a nossa atenção no vocábulo que abre o poema. A presença do advérbio “Então”

coloca de imediato o leitor perante uma analepse cuja finalidade é de recuperar um fragmento do passado que reproduz um acontecimento vivenciado por Eneias, quando, algures no tempo, ele se fez ao mar, partindo da cidade muralhada de Cartago. Convém, no entanto, não perder de vista que este homem deixa atrás de si uma rainha, a mulher que o amara, e que, posteriormente, viveria uma experiência extrema por ele. Ora, é neste particular que o mistério se adensa, tanto mais que, depois, nos é sugerida a ideia de uma viagem sinuosa com a passagem do sujeito por um mundo infernal, povoado, porventura, por sombras de outros mortos, mas onde estava a da mulher amada, “nas suas roupas ensanguentadas” (v. 13). Que conhecimentos repercutem, neste mistério, as expressões “atrás de si”, “não olhou para trás”, “por ele iria morrer”?

No universo da *Eneida*, a permanência de Eneias em Cartago constitui um episódio de extrema relevância no quadro normativo épico, porquanto representa um dos maiores obstáculos ao cumprimento da missão a que o herói está sujeito. Ali, nas costas de África, onde chegam os troianos nas poucas naus que não soçobram ao naufrágio, se demora o *pius Aeneas* até ao momento em que os avisos de Mercúrio, em obediência às ordens de Júpiter, o tornam consciente do risco que corre por persistir nas “doces terras” de Cartago, cidade governada por Dido, rainha que, embora presa por um voto de fidelidade perpétua ao defunto marido Siqueu, se deixara atrair pelo troiano Eneias, entregando-se-lhe fisicamente e dele esperando uma retribuição amorosa à altura da fuga à *fides* de que ela também fora uma vítima. Mas a missão elevada que está reservada a Eneias obriga-o a aceitar o sofrimento que tal empreendimento (a partida) justifica. Na verdade, o herói, forçado, desde que fugiu de Troia, a praticar o autodomínio das emoções² que lhe permitiram resistir às incertezas do mar e à ideia constante da inevitabilidade da morte, permanece firmemente na decisão de deixar Cartago. Para Eneias, sempre insensível a rogos e imprecações³ (não esqueçamos que os Fados se opõem e “a divindade fechou-lhe os ouvidos insensíveis”), o amor grande que sente por aquela mulher não tem existência senão fora da razão, e esta não lhe permite ficar em Cartago, até para não perder a paz interior que tem sido ameaçada pela visão do espectro do pai Anquises.

² “Ele, a conselho de Júpiter, mantinha o olhar fixo e esforçou-se por dominar a sua dor no fundo do coração” (Vergílio 2011: 100).

³ “Vai, segue para Itália com os ventos, procura reinos ondas fora. Espero que sofras tormentos no meio dos escolhos, se é que as santas divindades algum poder detêm, e que muitas vezes clames em vão pelo nome de Dido. Embora ausente, hei-de perseguir-te com negras chamas, e quando a fria morte dissolver o meu corpo, mesmo onde então tu estiveres há-de estar o meu espectro. Pagarás a tua culpa, desalmado! Mesmo entre os Manes sepultos há-de chegar-me a notícia do teu castigo, hei-de ouvi-la entre os mortos” (Vergílio 2011: 102).

Observando agora a figura da rainha, dois aspetos merecem ser aqui assinalados. Por um lado, a infelicidade de Dido, resultante não só da perda do marido Siqueu e da usurpação da pátria pelo próprio irmão, como ainda do encontro com Eneias. Por outro, a forma como reage à sua situação de mulher abandonada, pondo fim à vida com a espada de Eneias, depois de ele partir. Contudo, nesta parte final da trágica história, não é despidiando saber que a ferida infligida por Dido a si própria a deixa numa terrível agonia que condói tanto a deusa Juno que, do Olimpo, é enviada Íris para abreviar⁴ este último momento de vida da rainha.

Nos primeiros três versos de “Canto marítimo”, a fonte clássica, embora intacta, foi apenas magramente utilizada, o que se constitui como um sério constrangimento para um leitor sem o referente clássico (a *Eneida*), pois a leitura destes mesmos versos pressupõe a capacidade de realização de inferências de alto nível.

Como é de supor, um constrangimento de natureza idêntica acontece quando, no verso 5, se faz uma alusão à catábase, um *topos* presente na literatura grega, com a figura de Ulisses e, na latina, com a de Eneias. É forçoso, pois, regressar à *Eneida*.

No canto VI, o herói desce às regiões subterrâneas, entendidas como infernos, zonas proibidas a um mortal e donde habitualmente não se regressa, porque tem o privilégio de fazer a viagem a esse mundo misterioso e hostil para ouvir o que o pai Anquises lhe diz sobre o futuro. Porém, nos Campos do Pranto, local destinado aos que morreram por sofrimento de amor (tormento esse que não cessa mesmo com a morte), encontra também Dido, a quem se dirige para se desculpar. Ela, contudo, que não perdoara a traição ao fugitivo Eneias, mantém-se silenciosa e hostil, tornando o encontro dos dois muito emocional, porquanto se sente em Dido um mal melancólico, um estado que, julgamos nós, concilia uma profunda tristeza e, simultaneamente, um desinteresse, uma indiferença ou uma insensibilidade às palavras do troiano.

Ora, no verso 5 do poema de Nuno Júdice, o inferno apresenta-se tão-somente como um ponto no caminho deste Eneias e é percorrido “como se atravessa uma sala de espera, ouvindo as queixas / de quem não tem outro modo de fugir à sua solidão”. Depois lemos que dali “sairia com o desejo de respirar até ao fundo da alma o ar livre / do mediterrâneo”. De facto, o leitor dos clássicos discerne que o termo inferno (aqui no singular), sendo uma apropriação do latim clássico, pressupõe a ação de descer, porque o sentido da palavra remete para algo que está situado debaixo da superfície, profundezas, submundo.

⁴ “Consagra Dido a Dite e corta-lhe o cabelo com a dextra” (Vergílio 2011: 111-112).

Essa consciência da etimologia seria também uma pista para a observação de que o mundo subterrâneo da Antiguidade Clássica está aqui muito abreviado, mas ainda assim presente na sugestiva comparação “como se atravessa uma sala de espera, ouvindo as queixas / de quem não tem outro modo de fugir à sua solidão”. A configuração desse mundo sombrio aparece apenas sob a forma de uma sensação auditiva, porém, poderosa. São as queixas dos que esperam; na verdade, são as lamúrias, um vocábulo igualmente sugestivo, porquanto etimologicamente relacionado com a ideia de morte.

É, contudo, a viagem ascendente – cristalizada na forma verbal “sairia” – o momento potencialmente mais expressivo daquele mundo infernal que desencadeia um desejo excessivo em Eneias: “respirar até ao fundo da alma o ar livre do mediterrâneo”.

A primeira marca textual da presença do eu lírico ocorre no final desta analepse, no verso 14, em “vou atrás dele, o cego marinho”. E, de novo, é preciso observar o que esconde, em termos semânticos, o adjetivo “cego”: uma alusão clara à cegueira simbólica de Eneias, que apenas via a sua missão, ignorando os sentimentos de Dido.

Revelada a marca do eu, naturalmente que o olhar do leitor parte ao encontro dele, da sua vivência, descortinando o poema. E o momento de revelação surge em:

[...] O meu destino é essa mulher
que não cedeu à dor da partida, e tece com a mão do amor
os instantes que nos reúnem. Essa, com quem partilho o vinho da
saudades, dá-me com o seu corpo a única viagem que nunca
termina, porque o seu fim é o seu começo, no abraço
que nos reflecte no espelho da vertigem e nos devolve depois
a quem somos, aumentados do que, um e outro, fomos.

Assim sendo, é nossa convicção que tanta fidelidade ao modelo clássico é intencional para que o leitor intua algo sobre a experiência amorosa do eu, naturalmente diferente da de Eneias.

Este confronto transforma-se numa oposição mesmo no final, pois só Dido arrasta o peso dos amantes desencontrados. Vejamos:

No convés, porém, Eneias cobre-se com a túnica do esquecimento;
e os seus olhos vêem o que não cabe em nenhum passado,
onde a sombra de Dido arrasta o peso de todos os amantes

desencontrados, enquanto o seu choro se prolonga no vento
húmido dessa noite que um navio sulca, desde
sempre, sem piloto, na expectativa de um último porto.

Por conseguinte, terá ficado decerto clara a ideia de que, com as suas múltiplas alusões à *Eneida*, este poema é um eloquente testemunho da pervivência dos clássicos nos nossos tempos (muito embora a epopeia pareça ser um género incompatível com o leitor dos nossos dias, pelo esforço que a sua leitura implica).

Diremos, para concluir, que os textos apresentados são dois exemplos bem significativos de que nos parece impensável dizimar os vetustos títulos da literatura clássica de qualquer biblioteca. Se, por um lado, o conhecimento dos clássicos é importante para a apreciação das surpresas e das descobertas ocasionais que se revelam nos textos; por outro, ele pode ser vantajoso para libertar o leitor de algum afogo emotivo que a vertente reflexiva da leitura literária sempre exige.

Bibliografia

- Calvino, Italo (1991). *Porquê Ler os Clássicos?* Lisboa: Teorema.
Couto, Mia (2004). *O Fio das Missangas*. Lisboa: Caminho.
Júdice, Nuno (2005). *Geometria Variável*. Lisboa: D. Quixote.
Ovídio (2007). *Metamorfoses*, trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia.
Vergílio (2011). *Eneida*, trad. coord. Luís M. G. Cerqueira. Lisboa: Bertrand Editora.

***Uma Viagem à Índia:* itinerâncias melancólicas de um (anti)-herói clássico**

Ana Isabel Correia Martins*

1. A melancolia de Bloom: os heróis também choram?

— Viajas para reviver o teu passado? — era agora a pergunta do Kan, que também podia ser formulada assim: — Viajas para achar o teu futuro?

E a resposta de Marco: — O algures é um espelho em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu, descobrindo o muito que não teve nem terá.¹

Se a epopeia de Homero abre com a palavra “homem”, a anti-epopeia de Gonçalo M. Tavares encerra com a palavra “herói”, delineando-se *ab initio* uma relação quiástica. Como pode uma epopeia clássica amplificar o humanismo do herói e uma anti-epopeia apelar ao seu heroísmo? Bloom de *Uma Viagem à Índia* contraria o ideal de herói pícaro e é, em primeiro lugar, um homem que se confronta com as suas vulnerabilidades, ansioso por se reconciliar com as suas dores, distante de utopias e de ambições, ciente de que o coração e a cabeça estão longe de ser estruturas simétricas. A (anti)epopeia de Gonçalo M. Tavares é, por isso mesmo, uma viagem metafísica do pensamento,

* Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos | anitaamicitia@hotmail.com

¹ Italo Calvino (2015). *As Cidades Invisíveis*. Lisboa: Dom Quixote, p. 37 (cf. p. 381).

uma viagem poética da imaginação, uma viagem melancólica pelos traumas e angústias deste herói contemporâneo, que mais não é do que a representação simbólica de todos nós, “é sempre, ao fim e ao cabo, a não-viagem que nós próprios somos. [...] A nossa fabulosa aventura foi sempre sem sujeito como os gregos já sabiam” (Tavares 2010: 15).

O protagonista pós-moderno é sobretudo um “herói problemático” (Lukács 1963) e itinerante, para quem a viagem tem um carácter escatológico, profético e pedagógico, com a função primordial de o levar a questionar o sentido da vida, que se revela precária e falível. Se o canto I de *Uma Viagem à Índia* começa *in medias res* com o herói em trânsito, saído da tempestade e recém-chegado a Londres, é porque ele acredita que a fuga é o verdadeiro caminho para a aprendizagem e para o autoconhecimento. Não sendo invencível, nem infalível, procura encontrar o peso relativo das coisas e redimensioná-las à luz da sua condição mortal, sabendo sempre, tal como “Ulisses de mil ardis”, que o barómetro mais fidedigno para esse propósito é o sofrimento²: “Não falaremos de heróis que se perderam / em labirintos / nem na demanda do Santo Graal. / (Não se trata aqui de encontrar a imortalidade / mas de dar um certo valor ao que é mortal.)” (Tavares 2010: I, 3).

Bloom sabe também que o conhecimento só advém de uma leitura crítica de nós no mundo, já que “um homem não conhece a sua verdadeira ambição / até passar por uma tragédia forte, / uma tragédia individual. Só se sabe olhar, depois / de se aprender” (canto IV, 97). Nesse sentido, este “romance ensina a cair”³ e o mapa circular da viagem – Lisboa, Londres, Paris, Praga, Índia, Lisboa – é sobretudo um itinerário emocional e espiritual, percorrido em analepse e de forma fragmentada, em vertigem, em queda. No canto III, o protagonista percorre espaços imaginários, reconstruindo as memórias das gerações passadas: fala da história do avô John John Bloom e do conflito de seu pai John Bloom com o seu tio. Este canto é ainda palco de reflexões melancólicas e existenciais sobre o tempo, sobre os dramas da Humanidade e sobre determinadas incoerências da vida: “Uma observação: / tantos se espantam com o facto de o amor / ocorrer em seres vivos de idades muito diferentes, / e nenhum assombro perante a bem maior diferença / de idade que o ódio liga” (canto III, 50).

Esta travessia até à Índia vai elucidar Bloom sobre dois conceitos fundamentais, que se relacionam falaciosamente como sinónimos, fracassar e terminar: “Lembra-se bem,

² “pois nenhum dos Aqueus / sofreu como Ulisses sofreu e aguentou” (Homero 2003: IV, vv. 106-107).

³ Título da entrevista de Pedro Mexia a Gonçalo M. Tavares de 27/10/2010 para o jornal *Público*. Disponível em <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-romance-ensina-a-cair-268246> (acedido a 2 de Dezembro de 2016). Intertextualidade com o poema de Luiza Neto Jorge.

Bloom, que certos fracassos / foram, para alguns dos seus familiares, / uma rápida educação da coragem. / Mas para outros existiu sempre a confusão / entre dois conceitos assimétricos: fracassar e terminar. / Um fracasso excelente produz inumeráveis formas / de um homem se levantar” (canto IV, 22).

1.1 Os pontos cardeais da melancolia: espaço, tempo, distância e velocidade

“Na sociedade actual, o homem está desumanizado e alienado filosoficamente, o que quer dizer que é ‘estranho a si mesmo’” (Soares 2005: 39-40). É neste mecanismo de “desencanto reactivo” (Barrento 1995: 163) que a movimentação de Bloom se desdobra por várias coordenadas: fuga, encontro, deslocação, travessia, partida, distância, demanda, errância, superação, (auto)revelação, (ultra)passagem. O nosso herói melancólico habita a substância de um “terceiro tempo” (Lourenço 1994: 214), esvaziado de sentido ideológico e simultaneamente sinónimo de um tempo perdido, de um tempo abandonado e de um tempo ausente. A mobilidade de Bloom tece-se nesta relação entre o percurso físico e o percurso simbólico, que se desencontram e desajustam em vários momentos. O herói traçou uma viagem para o outro lado do mundo para fugir de si mesmo e das suas lembranças mas acabou por ser conduzido para o outro lado de si próprio: terá aprendido mais em movimento ou quando parou? Quanto tempo terá levado para alcançar a sabedoria e conhecer o seu destino? Tê-los-á alcançado verdadeiramente e de forma absoluta?

O canto VII é um importante momento de abrandamento da velocidade física e de aceleração cultural mas é também um momento de avanço no tempo da memória. Bloom chega à Índia e conhece Anish, de quem se torna amigo e a quem pede que o leve a um sábio, Shanka. O sábio quer conhecê-lo e para isso pede para ver a sua mala – símbolo da sua identidade e da memória cultural – deixando o herói, inicialmente, renitente dada a exposição destes seus lugares e recantos mais íntimos. No canto seguinte, a verdadeira incursão pelo conhecimento começa quando se discute ética e negócios, quando se define o passado, se revelam enigmas e se ouvem confissões. Shanka propõe trocar o seu *Mahabarata* pelas *Cartas a Lucílio* de Séneca, que Bloom levava consigo, pois será este um pacto cultural ou uma troca comercial, *otium* ou *negotium*?

Estes pontos cardeais – espaço, tempo, velocidade, distância – são uma importante chave de leitura porque a viagem exige meios de transporte diferentes e implica movimentos desajustados bem como análises oscilantes: “Agradavam-lhe os comboios e o barco, duas viagens / quase opostas: a de comboio, uma viagem no mundo sólido; / a

do barco, viagem no mundo líquido. Mas não apenas / duas maneiras de percorrer uma distância: / são teorias pesadas, / modos mitológicos de olhar para o mundo” (canto II, 67). Esta racionalidade de Bloom amplifica uma *irreligio* clássica, um traço que também distanciou Ulisses do divino e que se manifestou na atitude profundamente racional do herói clássico, representada no episódio em que cega e ludibria a força bruta do Cíclope. Ulisses põe fim à era dos gigantes e dá início à era do Homem ávido, curioso por (se) conhecer (n)o mundo. Em momentos de escolhas fracturantes, como a da sua recusa de imortalidade, Ulisses prefere seguir os trilhos da imperfeição, do desconhecido, do declínio e da morte, sinais da fragilidade e da humanidade dos heróis. O herói de Gonçalo M. Tavares ecoa todas estas matrizes, desejando sentir o ritmo imposto pelo mundo para aprender a posicionar-se nele:

Ao nível dos olhos, pelo contrário, age quem acredita
que os gestos humanos são ainda, ou são agora,
a mais forte aceleração
que se pode introduzir no mundo.
Quem age abaixo do nível dos olhos reconhece
que o avanço não foi suficiente
e que só a parte animal do homem,
ou a parte que se humilha, podem solucionar os conflitos.
Saltar, argumentar, rastejar
— eis, em síntese, três formas humanas
de responder a um único mundo.
(E Bloom vai praticar todas.)

(canto I, 38)

Esta forma relativa de percorrer as distâncias, psicológicas e espaciais, variando ritmos, dinâmicas e pontos de vista, confere a Bloom uma clarividência sobre si mesmo, sobre os seus limites e limitações, sobre as incoerências e os *impossibilia*, que são para ele uma fonte de tédio e agonia⁴: pois como pode a Lua estar mais próxima daqueles que treinam para serem astronautas do que um prato quente da boca de tantos homens com fome? Bloom percebe que ajustar as suas dores às do mundo é o único método (in)falível para reaprender os seus afectos e redimensionar essas índias inexistentes nos mapas.

⁴ “No presente século passa-se fome frente / a certos alimentos caros, enquanto em séculos / anteriores passava-se fome diante de gastronomias / menos requintadas” (canto III, 113).

O nosso herói contemporâneo espraia-se pelo mundo da mesma forma que o “sofredor e divino” Ulisses divaga nas suas errâncias, ambos impedidos por uma metafísica maior de alcançar a pátria desejada. Bloom procura, de muitas formas e com vários ardis, ajustar os ritmos sincopados ao desfazamento do espaço e do tempo: “Tudo cai na terra com urgência, mas tudo / se levanta ou voa, sem pressas – o mundo não tem / os dois sentidos equilibrados. Como se existisse / um estilo perfeito e antigo na queda e uma novidade / motora (que ainda não funciona) no levantar voo. / Mesmo naquilo que não se move: o que é mais antigo / não faz força para respirar” (canto III, 67).

2. Os *loci communes* clássicos e a hibridização do género

Lembrou-se, a propósito, daquela personagem descrita pelo escritor T., personagem que era tão vesga que às quartas-feiras olhava, ao mesmo tempo, para os dois domingos.

E Calvino pensou: isso sim, é um olhar lúcido.⁵

O conhecimento da História dá-nos uma visão lúcida sobre o presente, para nos posicionarmos e nos (re)conhecermos nas nossas contingências, mas leva-nos, sobretudo, a imaginar e a construir possibilidades de futuro. Neste sentido, *Uma Viagem à Índia* de Gonçalo M. Tavares reflecte múltiplas intertextualidades, sincrónicas no seu diálogo com a contemporaneidade e diacrónicas na actualização de heranças da Antiguidade Clássica. Se pensarmos, desde logo, no herói de Gonçalo M. Tavares, Bloom, e no protagonista da obra *Ulisses* de James Joyce reconhecemos a mesma natureza fracturante e agonística do Homem ocidental, ideia tão fundacional desde Platão: “Bloom abriu os seus dois olhos contraditórios / (um que queria ver o novo, o outro dormir)”⁶. Reconhecemos ainda, de forma mais indirecta mas não menos expressiva, os ecos da *Mensagem* de Fernando Pessoa, essa “epopeia mínima”⁷ que derroga os tons apolíneos da epopeia camoniana e apresenta sobretudo viagens mais simbólicas do que geográficas.

“Os gregos fizeram todas as relações possíveis e sobra-nos hoje apenas um ponto de vista”⁸, afirma o autor do *Bairro*. Dada a impossibilidade de abarcar e explorar todas as ressonâncias que a obra de Gonçalo M. Tavares convoca, o nosso intuito passa por reconhecer agora alguns traços homéricos da epopeia clássica. Não será de somenos

⁵ Gonçalo M. Tavares (2005). *O Senhor Calvino*. 2.ª ed., Lisboa: Caminho, p. 69.

⁶ Tavares (2010: canto I, 44).

⁷ Martins (2002: 103-110).

⁸ Entrevista a Gonçalo M. Tavares à revista *LER*, n.º 140, Inverno 2015: “No fundo, como alguém que ainda não acordou por completo, / os Gregos encontram-se virados / para o que há milénios foi a parte da frente do Tempo”.

importância a citação camonianiana com que abre a epopeia do autor do *Atlas do Corpo e da Imaginação* – “Já se ia o Sol ardente recolhendo” – dando mote à viagem que se inicia no crepúsculo vespertino, ditando o final de um dia luminoso e resplandecente. É tacitamente reconhecida a influência épica de Camões, que “servirá quase como *palimpsesto*, sobre o qual a epopeia de Bloom se vai redesenhar”⁹. No entanto, esta (contra)epopeia¹⁰ respeita também as características épicas da *Odisseia* de Homero, ainda que de forma subversiva, seja ao nível da estrutura externa, seja ao nível da estrutura interna, quer ao nível da *res* quer dos *uerba*.

Apesar da incontestável hibridização do género, o alinhamento e a *dispositio* das estrofes por cantos, a abertura da acção *in medias res*, a presença de um narrador onisciente e de um herói individual no centro da narrativa – com toda a dimensão simbólica na representação das angústias e dos traumas de um povo –, a revalidação do *topos* da viagem por mares nunca dantes navegados (pelo menos para Bloom) e a considerável amplitude temporal da acção seriam argumentos suficientes para legitimar a aproximação desta viagem à tradição épica. Se analisarmos a proposição, a invocação e a narração nos seus vários planos, completamos e reforçamos a matriz clássica da epopeia. Contudo, a proposição não explana, como dita a tradição, o assunto sobre o qual se irá falar mas anuncia, do avesso, uma apresentação das suas ausências e omissões, uma fotografia em negativo, com recurso à figura retórica da *praeteritio* ou *occultatio*¹¹. De igual forma, a tradicional invocação às divindades é substituída por uma invocação ao herói, declarando a sua distância dos deuses: “Esperamos, pois, Bloom, que cresças e que crescendo / vás directo à realidade / e não pares. Porque não basta / encostares-te aos acontecimentos, / o que pensámos para ti é bem mais profundo, / não basta conheceres sete teorias, / terás que subir as sete altas montanhas. / E atravessar ainda os continentes / como se a terra fosse uma extensão temporal / capaz de medir os teus dias. [...] // Os deuses actuam / como se não existissem, e assim / não existem, de facto, com extrema eficácia” (canto I, 19, 22).

⁹ Sobre a aproximação de *Uma Viagem à Índia a Os Lusíadas* e as ressonâncias edípicas em Bloom, v. Aguilar (2012).

¹⁰ “É sobretudo a contra-epopeia, ao mesmo tempo luminosa, paródica e burlesca, de um herói de tudo como nada que subverte todas as versões épicas da Viagem que inventámos” (Tavares 2010: 15).

¹¹ “Não falaremos do rochedo sagrado [...] // Não falaremos do Três Vezes Hermes [...] // Não falaremos de heróis que se perderam [...] // Não iremos admirar de perto o Vesúvio [...] // Não falaremos das ruínas de Stonehenge [...] / Não falaremos desses milagres deixados / um pouco por todo o mundo [...] // Não falaremos dos terríveis acontecimentos naturais / da história do mundo [...] / Não falaremos da Pedra Negra em Meca [...] // Não falaremos da cidade inca de Machu Pichu / não falaremos das grutas de Lascaux [...] / Não falaremos dos cavalos chineses [...] // Não falaremos do aparecimento súbito / de anões em certas grutas do México” (canto I, 1-9).

Refinando o nosso olhar pela *res* (argumento), encontramos ressonâncias homéricas em vários *topoi*: o episódio da tempestade e da manifestação dos elementos naturais¹², o momento do sonho enquanto revelação¹³, o *nostos* do herói¹⁴, o encontro com um velho e com uma mulher, no último canto, que nos dá a ilusão de *déjà vu* do encontro de Ulisses com Tirésias e com a sua própria mãe¹⁵. Não esqueçamos, ainda, as longas e sinestésicas descrições de Paris¹⁶, que remetem, intertextualmente, para as descrições da ilha de Calipso¹⁷. A dialéctica memória *versus* esquecimento — fatora da identidade e responsável pela construção dos afectos —, da mesma forma que foi cara à Antiguidade Clássica, assume igualmente o leme nesta *Uma Viagem à Índia*¹⁸.

Se pensarmos, no entanto, que o prefácio é escrito por um dos maiores ensaístas do nosso século, Eduardo Lourenço, e que o tom grandiloquente e eufórico da epopeia cede lugar a uma natureza agonista, melancólica, numa escrita algo sisifista e obsessiva pela purga dos traumas, tédios e frustrações, se pensarmos, ainda, que se esbate e empalidece este valor moral do herói, podemos enriquecer a nossa leitura sobre a hibridização do género da obra. A ânsia quase experimental da escrita, na senda de deslindar as complexidades titubeantes do Homem, alimenta-se no género ensaístico mas ao mesmo tempo não impede que a sua génese radique no ímpeto e na insatisfação épicas de

¹² “Poderás então dizer: a tempestade / é um desentendimento entre substâncias, / uma expressiva discussão, não mais do que isso. / Sim, é certo — mas também o seu contrário. / O facto é que uma certa tempestade surgiu, / estava Bloom em frente ao mapa ainda a planear / a viagem. / Como se antecipa, a natureza!” (canto I, 35).

¹³ “E porque até os heróis dormem, e dormindo sonham, / eis que é possível o oráculo misterioso / surgir durante a noite. Bloom dorme e sonha” (canto II, 56).

¹⁴ “Mas eu parti — conta Bloom — sem sequer levantar os olhos / para os olhos da minha mãe que se baixavam, / mostrando assim ser homem até ao último instante: / nem sequer sou forte para ver a fundo a fraqueza dos outros. / Como alguém que acelera para não ver o mundo, / assim também eu subi rapidamente as escadas de embarque, / para não ver quem lá em baixo ficava e sofria. / Mas voltarei, mãe; e voltarei sábio e limpo” (canto IV, 93).

¹⁵ Cf. *Odisseia*, XI, vv. 90-150 e *Uma Viagem à Índia*, canto X, 152-156.

¹⁶ “Em Paris o amor é proporcional à realidade, / disseram-lhe dois homens durante a viagem. É uma cidade / que recebe bem os poetas. As mulheres são rigorosas / nas coxas e na sintaxe” (canto II, 69). A luxúria de momentos ébrios, o vinho que deleitara Ulisses faz agora as delícias de Bloom: “Paris é voluptuosa. / Os editores vivem na penúria para os poetas poderem ter garrafeira / e uma biblioteca. / Uma garrafa de vinho por dia, dois versos” (canto II, 71); “Em Paris até o ar é luxuoso. [...] / Bloom percebe que no cais há uma mulher, / de pálpebras mais nervosas, que o tenta seduzir. / E tal é mais agradável que uma tentativa de roubo” (canto II, 74).

¹⁷ Cf. *Odisseia*, V, vv. 55-85.

¹⁸ “E lembra-se de Mary. // Lembra-se do seu pai, que tanto admirou [...] / E lembra-se de Mary. // Lembra-se dos livros de História com generais romanos [...] / Lembra-se também que as fotografias dos adversários / do pai estavam na mesma mesa das fotografias / das pessoas amadas e lembra-se que em todas elas / a empregada limpava um pó idêntico. / E lembrava-se ainda de Mary” (canto IV, 4-6).

Ulisses¹⁹. A consideração de Vergílio Ferreira a este propósito é bastante pertinente, sendo provavelmente o mais ensaísta dos nossos romancistas do século XX²⁰. Desta forma, somos levados a concluir que *Uma Viagem à Índia* pode ser também um romance épico ou uma epopeia ensaística. *Mutatis mutandis*, nenhum destes argumentos nos surpreende verdadeiramente se nos lembrarmos que a *Odisséia* esteve nos alvares do género, tido até como o primeiro romance em verso.

A riqueza e a inesgotabilidade da obra de Gonçalo M. Tavares reflectem-se precisamente nesta sua capacidade de metamorfose, permeabilizando-se por vários géneros literários: ao mesmo tempo que se aproxima de características épicas, espelha também tonalidades ensaísticas, novelescas, trágicas, romanescas e burlescas. Há contudo uma característica fundamentalmente distintiva entre estes dois heróis: ainda que Ulisses chore mais do que uma vez na *Odisséia* – veja-se no canto VIII quando em terra dos Feaces o aedo canta episódios da guerra de Tróia, evocando memórias – e Bloom não verta uma única lágrima, ao longo dos dez cantos, a manifestação das emoções e dos afectos é mais velada na *Odisséia* do que n'*Uma Viagem à Índia*. A emotividade talvez seja, por isso, uma das maiores reivindicações da literatura contemporânea, esse itinerário das índias inexistentes no mapa, esse porto de partida e de chegada, o garante da intemporalidade do sentido universal do Humano²¹.

3. O(s) (des)Amor(es) de Bloom: índias não cartografadas em mapas

Regressar só seria bom se tivesse sido na direcção dum local de onde nunca se visse a porta de chegada.²²

Estas damas, por detrás das vidraças? O sonho, meu caro senhor, o sonho com pouco esforço, a viagem às Índias! [...] Experimente.²³

¹⁹ “a tendência de Ulisses para se pôr à prova muitas vezes chega a ser uma cruel obsessão; não desiste e o seu instinto assemelha-se ao de um cientista experimental dos nossos dias” (Citati 2005: 88).

²⁰ “Para mim, o romance e o ensaio foram sempre actividades paralelas. Por outro lado, não entendo o ensaio como um processo, um meio, um objectivo unicamente pedagógico. Cultivo o ensaio procurando, através dele, excitar problemas e devo mesmo esclarecer que a problemática que me preocupa nas obras de ensaio é mais ou menos a dos romances” (Ferreira 1981: 203).

²¹ “Insisto numa distinção entre o que chamei o ‘ensaio pedagógico’ e o ‘ensaio problema’ — entre o ensaio que fundamentalmente informa e o que sobretudo problematiza. [...] mas há um elemento que é urgente reivindicar para o ensaio e que particularmente o actualiza pela imediata aproximação da arte literária — e que particularmente o candidata a sucessor do romance: a emotividade. Tal emotividade fixa-lhe previamente uma dimensão humana, a problemática humana. [...] É a emoção que perdura que melhor o fará perdurar” (Ferreira 1981: 186).

²² Lídia Jorge (2015). *A Instrumentalina*. Lisboa: Dom Quixote, p. 28.

²³ Albert Camus (2015). *A Queda*. Lisboa: Livros do Brasil, p. 13.

Bloom partiu de Lisboa na senda da sabedoria e do esquecimento, considerando serem duas faces da mesma moeda e ignorando o facto de serem afinal dois movimentos inconciliáveis, enganadoramente complementares²⁴. Se para muitos a viagem representa a acumulação de acontecimentos para a vida, outros há, como o (anti)herói de Gonçalo M. Tavares, que ainda antes do início da viagem tinham já na mala paixões, vinganças, lutas, modos venenosos e santos de se localizar e movimentar na cena do mundo. Havia que sair do sítio onde o mundo já tinha existido demasiado, e Bloom precisava de esquecer duas vezes um duplo homicídio não necessariamente com o dobro do sofrimento²⁵, “Bloom tinha de facto o inventário da existência inteiro” (canto II, 113). Quando nós leitores, pela voz do narrador, questionamos o herói: “Que fizeste à tua vida, caro Bloom, / para agora estares em plena viagem à Índia? / Onde e como falhaste? De que forma / acertaste no alvo?” (canto III, 3), ele responde e logo no início da viagem: “Vou falar de quem amei [...] / Vou falar de quem amei, pois, e não de mapas” (canto III, 23). Torna-se clarividente aos olhos do leitor que da mesma forma que nenhuma causa se perde do seu efeito, também nenhum efeito esquece a sua causa, e os homens tornam-se heróis por força das suas circunstâncias e dos imponderáveis acontecimentos.

O amor que Bloom alimentava por Mary, na reminiscência do amor de Ulisses por Penélope, foi o móbil das viagens dos nossos heróis, que distam quase vinte e sete séculos um do outro: “O problema dos dias também é este: qual é a parte de cima / de um dia, qual é a sua parte de baixo, / se tudo se assemelha e repete?” (canto IV, 17). Os amores e desamores dos heróis são simultaneamente os pontos de partida e de chegada às índias, essas que são cartografadas apenas nos mapas dos afectos, esses lugares epónimos das paixões, que mesmo sendo desmesuradas deveriam ser sempre todas protegidas como espécies animais em risco de extinção (cf. canto III, 117). Um homem que ama exacerbadamente deve ser perdoado porque “Um homem apaixonado é um excesso / de concentração / — como um barco onde a carga foi toda / colocada num único lado. / Porém, os barcos com um lado obsessivo vão ao fundo” (canto III, 120) e o Homem talvez se afunde também.

A vontade de Ulisses de regressar a Ítaca e de reencontrar o seu amor implicaria abdicar da perfeição e beleza absolutas mas com essa escolha aprendeu também a sublimar as suas dores e omissões: mas afinal “Amo quem está próximo, ou afastado o que odeio?”

²⁴ “Vistas as coisas, Bloom quer alcançar a Índia / e a sabedoria ao mesmo tempo. / E tão longe ainda está desses dois / destinos” (canto I, 106).

²⁵ O catalisador trágico da *inuentio* da obra é o homicídio que o pai de Bloom cometera contra Mary e, consequentemente, o de Bloom contra o seu próprio pai, com todas as matrizes edípicas que aqui se espelham; v., a este propósito, Aguilar (2012).

(canto III, 94). As mulheres promovem lugares de encontro e desencontro, são factores de distração, qual canto das sereias, e muitas vezes são elas as responsáveis pelas tragédias dos heróis²⁶. Nada impediu que os heróis se inebriassem pelo caminho, Ulisses com os encantos e as feitiçarias de Circe e Bloom com as de Maria E. O herói contemporâneo, mesmo amando Mary, a primeira e única das mulheres na sua vida, projectou em Maria E (veja-se a ironia onomástica) o delírio dos sentidos e das suas *passiones animi*²⁷:

Imagine uma geometria que, além de ter os lados perfeitos,
ainda libertasse calor – eis Maria E (disse Thom C).
Maravilhado, assim, com tal descrição do corpo feminino
– uma geometria com temperatura –, Bloom [...]. (canto I, 102)

Maria E convidou, então, delicadamente, Thom C
e o seu amigo Bloom a entrarem, oferecendo-lhes de imediato
poltronas cómodas, whisky perfeito, aperitivos,
uma vista deslumbrante sobre as chaminés de uma fábrica
de grande importância na região,
[...]
pernas de fazer parar o pensamento e
nádegas espantosas, imprescindíveis, duplas e fortes. (canto II, 4)

Com prudência e curiosidade perguntou
se poderia passear um pouco por tão delicioso apartamento
que, apesar de pequeno, era prometededor,
sendo que todos sabem
que um homem pode demorar mais tempo
a percorrer a minúscula casa da mulher que deseja
do que a atravessar o mundo, de uma ponta à outra,
com mochila às costas. (canto II, 5)

²⁶ “Outras mulheres surgiram na história da família Bloom / — as infelicidades parecem só ganhar dimensão / quando chegam aos elementos femininos (já reparou?) / Antes de uma notícia chegar às mães / nada de verdadeiramente histórico existe. / A tristeza das mulheres parece seleccionar / os acontecimentos. (Mas que sei eu da História / ou da tristeza?)” (canto III, 102); “[...] As mulheres / conhecem bem o que é essencial no humano: / comer, dormir, ver: e é aí que actuam. / Envenenam a comida e os sonhos; / e por vezes, terceira alternativa, cegam os homens / através da sedução ou utilizando armas ainda mais cortantes” (canto VI, 47).

²⁷ Cf. episódio da *Odisséia* no canto X, vv. 210-570.

Na *Odisséia* abre-se espaço para a dúvida sobre se Ulisses, após o regresso a Ítaca e o reencontro com Penélope, não terá voltado a partir, fechando um ciclo de vinte anos de reencontro e renovação. Em *Uma Viagem à Índia* a mesma dúvida persiste, pois o eterno retorno é a incessante reconciliação do herói com as suas dores, que nunca se desvanecem inteiramente para reacender as que se lhes sucedem. Bloom vê-se agora volvido a Lisboa, essa cidade que lhe deixou de ser familiar (apesar de a ter fundado), porque nunca se consegue voltar atrás na caminhada espiritual que se cumpriu, nunca se volta inteiramente ao que se era e “até o imutável / se não mudar será empurrado” (canto VIII, 31). Em suma, é numa qualquer odisséia que se eternizam as inquietações da nossa insanável condição humana, Ulisses é possivelmente o herói que define e escamoteia o homem contemporâneo mas, acima de tudo, seja qual for a viagem, *chegamos sempre ao sítio aonde nos esperam*.

Referências Bibliográficas

- Aguilar, Ana Sofia Albuquerque e (2012). “Bloom teve ‘os Gregos como antepassados e isso nota-se’ (ou as presenças clássicas em *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares)”. In *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, coord. Cristina Pimentel e Paula Morão. Lisboa: Campo da Comunicação, pp. 363-374.
- Albuquerque, Maria Manuela Barroso e Maria de Lurdes Flor de Oliveira (1970). “A humanidade de Ulisses”. *Euphrosyne: Revista de Filologia Clássica*, 4: 165-172.
- Barrento, João (1995). “O Astro Baço: a poesia portuguesa sob o signo de Saturno”. *Colóquio/Letras*, 135/136: 157-168.
- Carvalho, Teresa Margarida Duarte (2008). *Epopéia e Antiepopéia: de Virgílio a Alegre*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Citati, Pietro (2005). *Ulisses e a Odisséia – A Mente Colorida*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Ferreira, Vergílio (1981). *Um Escritor Apresenta-se*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Homero (2003). *Odisséia*, trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia.
- Lourenço, Eduardo (1994). *A Europa Desencantada. Para uma Mitologia Europeia*. Lisboa: Visão.
- Lukács, Georg (1963). *La théorie du Roman*. Paris: Gonthier.
- Martins, Fernando Cabral (2002). “Nós, Portugal”. In Fernando Pessoa, *Mensagem*. 3.^a ed., Lisboa: As-sírio e Alvim, pp. 103-110.
- Soares, Rodrigo (2005). “Novo Humanismo”. In Carlos Reis, *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. IX: *Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Verbo, pp. 39-40.
- Teixeira, Cláudia (2007). *Estrutura da Viagem na Épica de Virgílio e no Romance Latino*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Tavares, Gonçalo M. (2010). *Uma Viagem à Índia*. Lisboa: Caminho.

***A Rocha Branca*, de Fernando Campos: uma imagem heterodoxa de Safo?**

Cristina Costa Vieira*

Em memória de Fernando Campos (1924-2017)

1. Imagotipos de Safo

Porque não se dissolveu Safo, poetisa da Grécia arcaica, no esquecimento, como outros nomes oriundos da Antiguidade, fenómeno liricamente lamentado por Hélia Correia nos versos “A terceira miséria é esta, a de hoje. / A de quem já não ouve nem pergunta. / A de quem não recorda” (2012: 29)¹? Citando Schadewalt, Marion Giebel (1985: 7) indica que o estado fragmentário da sua poesia e a escassez de dados cronológicos explicam a condição de Safo como “uma das ‘desconhecidas famosas da literatura mundial’”. Em nosso entender, essas duas justificativas só explicam parcialmente tal estatuto. As causas radicam mais fundo e repousam na combinatória de três magnéticos imagotipos associados a Safo: glória literária, homossexualidade feminina e suicídio por motivos passionais.

O génio lírico da cantora de Afrodite não corresponde a uma invenção: pode ser comprovado, apesar do estado fragmentário em que chegaram até nós os seus nove livros

* Universidade da Beira Interior; Universidade de Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa | crisleov@hotmail.com

¹ Oliveira (2006) refere e comenta J. Dulwer, que comprova o abandono concertado do ensino das línguas e culturas clássicas em quinze países europeus e subsequente desconhecimento das mesmas, num estudo intitulado *Classics Teaching in Europe*.

² Os fragmentos podem ser consultados em Lobel & Page (1955).

(cf. Lourenço 2006: 33-43; Lequenne 2011: 11-17)². Frederico Lourenço (2006: 33) considera que a qualidade eufónica e imagética do lirismo sáfico apenas foi igualada muito mais tarde por Virgílio. E a qualidade era tal que os bibliotecários de Alexandria abrangeram Safo nos chamados *nove líricos*, a par de Álcman, Alceu, Estesícoro, Íbico, Anacreonte, Simónides de Ceos, Píndaro e Baquilides, numa selecção de poetas consagrados para leitura obrigatória escolar (cf. Pereira 1988: 525; Curtius 1991: 392). Trata-se de um feito extraordinário para uma mulher, tendo em conta a misoginia epocal. Platão, por exemplo, aclamou-a como a décima musa, e Antípatro de Sídón considerava-a a correspondente feminina de Homero (Giebel 1985: 143). Os elogios perduram em nomes mais próximos da nossa centúria, como Ezra Pound (cf. Giebel 1985: 143-144). Em suma, o imago tipo da glória literária de Safo sintetiza-se no epíteto “décima musa” (Prieto 2001: 379) e na antonomásia “a Poetisa, tal como Homero era o Poeta” (Giebel 1985: 128). Os Antigos chegaram mesmo a deificá-la, como comprova a descoberta de um templo subterrâneo onde Ihe era consagrado culto (cf. Lequenne 2011: 13).

O imago tipo do lesbianismo terá possivelmente determinado, em parte, a enorme mutilação a que a obra sáfica foi sujeita, e estaria provada nos fragmentos 31 e 94 *PLF*: no primeiro, a relação triangular parece sugerir os ciúmes despertados no sujeito poético feminino em relação a uma mulher (“tu”) que se sente atraída por um homem “igual aos deuses” (Lourenço 2006: 37); no segundo, Safo lamenta a despedida de uma mulher, o que a leva a recordar “as coisas belas” *experimentadas*, como a “cama macia / suave...” em que ela *satisfazia* “o desejo...” (Lourenço 2006: 42)³. Mas a natureza sexual desse erotismo é ambígua, indicam ensaístas hodiernos (Giebel 1985: 85-86; Lourenço 2006: 33 e 40; Carvalho 2011), ocorrendo tal interpretação num contexto misógino que conduziu, por exemplo, a *Suda*, no século X, a epitetar Safo de “cortesã” no seu glossário (*apud* Giebel 1985: 143). Este estigma embateu, de facto, com os fanatismos cristão e islâmico, responsáveis, respectivamente, no século IV e em 1453, pela destruição das bibliotecas de Alexandria e de Constantinopla, onde constava a obra da poetisa de Afrodite (cf. Giebel 1985: 130-131; Lequenne 2011: 15-16; Vieira 2015: 7)⁴. E assim, Safo acaba por se tornar num ícone do lesbianismo, termo derivado

³ Convém realçar que as reticências indicam mutilações textuais e não sinais de pontuação no original.

⁴ V. ainda Lourenço (2006: 33): “A poesia completa de Safo foi reunida, na biblioteca de Alexandria, em nove volumes: os fragmentos aqui apresentados são o que resta da arte incomparável da cantora. Foi encontrado, todavia, há pouco tempo um novo poema, escrito no invólucro de papiro de uma múmia egípcia”; e Campos (2011: 15): “pegar na figura de Safo, cuja obra o fanatismo de alguns homens destruiu e as areias do deserto do Egipto em parte nos conservaram, é desafio e atrevimento”.

do seu local de nascimento, Lesbos. Vejam-se as palavras de Charlotte Wolff: “A arte poética de Safo revela uma tendência bissexual, mas apenas os poemas que ela dirige às mulheres revelam plenamente os seus sentimentos e comprovam todo o poder da sua arte” (*apud* Giebel 1985: 144).

O terceiro imotipo, numa gradação crescente de folclorismo, consiste no lendário suicídio de Safo na falésia branca da ilha de Lêucade, perto de Ítaca, por não ser correspondida pelo mais belo dos homens, o barqueiro Fáon, cujos dotes físicos lhe foram atribuídos por Afrodite (cf. Grimal 1999: 165). Ovídio celebrizaria o suicídio na carta XV das *Heroides*, ficticiamente escrita por Safo a Fáon. É para tal falésia que remete o título da narrativa histórica de Fernando Campos centrada em Safo, *A Rocha Branca*, publicada em Outubro de 2011 pela Alfaguara/Objectiva, e que alcançou a final do Prémio Pen Clube português 2012. Este ensaio almeja, pois, ver em que medida o autor segue ou não tais imotipos.

2. O imotipo da glória literária de Safo n’A Rocha Branca

A protagonista e narradora autodiegética do romance histórico de Fernando Campos segue o primeiro imotipo, o que lhe granjeia um estatuto quase divino. Tal opção romanesca parece assentar em duas razões: a tendência (com raras excepções) para o romance histórico bem documentado, quando Fernando Campos escreve narrativas históricas, e a homenagem a uma das mais talentosas poetisas da Antiguidade feita por quem teve na Coimbra dos anos 40 do século XX uma sólida formação em Filologia Clássica (Vieira 2012: 304) e sabe viver-se hoje um abandono de tais estudos. Ou seja, há por parte do romancista “preocupações didácticas” (Vieira 2013a: 136) em resgatar do olvido a poesia de Safo e o mundo em que ela viveu, o da Grécia arcaica, uma época que está na raiz da civilização ocidental. A Lesbos do século VII a. C., integrada na Hélade da Ásia Menor, cronótopo gestacional de Safo, tinha um prestígio cultural superior ao de Atenas (esta só viria a atingi-lo com Péricles), sendo “na realidade o berço do lirismo” (Giebel 1985: 20), traduzindo o sáfico o amor pelo belo e a rejeição da violência (cf. Giebel 1985: 62-75; Lequenne 2011: 12), donde o culto a Afrodite, cuja imagem na Grécia se encontra *ab initio* ligada “à beleza, graciosidade e vida da natureza” (Giebel 1985: 62). Tal devoção está patente no fragmento “Hino a Afrodite” (Lourenço 2006: 35) e na vida levada pelas discípulas de Safo no tísio de Mitilene (cf. Giebel 1985: 41-43, 62-73 e 91-97).

Fernando Campos recorre a quatro estratégias para enaltecer tal glória literária. Há, em primeiro lugar, reiterados encómios, superlativos mas sinceros, ao seu estro poético,

pronunciados pelas mais variadas personagens, confirmando, junto do leitor, o ponto focal do autor. Trata-se da estratégia da “polarização [...] concordante, isto é, constantes positivizações” (Vieira 2008: 415). Começemos pelos próprios poetas coevos a Safo. Tísias, “verdadeiro nome de Estesícoro”, segundo o “Prefácio” autoral (Campos 2011: 13), Alceu, Aríon de Metimna e Esopo louvam-lhe a grandeza poética quando têm a ocasião de a encontrar (cf. Campos 2011: 32-34, 55, 62 e 139). E o epitáfio de Safo, ficticiamente encomendado pelos governadores de Mitilene a Alceu, mas na realidade da lavra do romancista, finda deste modo a narrativa:

Quando vires a rocha gemer e a / fonte brotar água puríssima, na / montanha sagrada de Mitilene, / saberás, forasteiro, que aqui / repousam as cinzas e estas são as / lágrimas da imortal Safo, e guarda / em teu coração para com ela um / pensamento piedoso. (Campos 2011: 246)

Os encômios também partem de políticos, como Pítaco, o tirano de Mitilene que historicamente lhe ditou o exílio (cf. Giebel 1985: 29-41), mas depois lhe permite o regresso, recebendo-a nestes termos: “Tu és o orgulho da nossa terra.” (Campos 2011: 83). Também os Governadores de Mitilene a consideram “a glória e a honra de toda a Grécia” (Campos 2011: 223). O rico comerciante Iádmón de Samos exclama: “Safo! Pelos deuses! Que honra a minha e que alegria!” (Campos 2011: 138). Já as discípulas de Safo quase a divinizam. Diz Átis sobre Anactória, vivendo na longínqua Sárdis: “Ela olhava-te como uma deusa e comprazia-se com os teus cantos” (Campos 2011: 120). Desconhecidos, como o homem que aborda Safo em Quios, mostram o reconhecimento que lhe tem toda a Hélade:

– Dona – interpela-me um estrangeiro que perto está –, não é vulgar o apuro da tua elegância, no vestir, na postura, no falar...

– Não incomodes a minha senhora Safo – acode o meu ecónomo.

– Safo? A poetisa? – exclama o estrangeiro admirado. – Coisa maravilhosa! O lirismo visita terras de epopeia!... (Campos 2011: 136)

Um reconhecimento que existe também por parte de figuras simples do povo, como barqueiros. Assim, Pélagon de Mitilene diz a Safo quando a encontra junto ao cais: “Uma deusa digna-se vir até mim! Saúdo a admirável Safo! – diz-me sorrindo” (Campos 2011: 154).

A segunda estratégia de enaltecimento do estro poético de Safo está na transposição para a tessitura romanesca, por citação ou alusão, dos fragmentos que se lhe conhecem, aparecendo verosimilmente no desenrolar dos eventos diegéticos. Assim dá o romancista ao

leitor a possibilidade de este comprovar a qualidade desse lirismo. A citação pode ser antecedida ou não do original em grego e aparecer ou não complementada por palavras líricas de Fernando Campos ficticiamente postas na boca de Safo, que ajudam a compreender o contexto diegético em causa. A citação literal do fragmento sáfico mais completo, o “Hino a Afrodite”, é introduzida no texto depois de um monólogo interior em que a poetisa tenta reagir ao seu envelhecimento solitário em Mitilene, passeando em “jardins e bosques” bucólicos, onde a poetisa emite um “brado de socorro” à “deusa nascida da renda diáfana de espuma das ondas”. O brado corresponde ao referido hino, iniciado pelos versos “Do trono marchetado imortal Afrodita, / filha de Zeus, de enredos tecelã, te rogo / não me subjugues de aflições e de tristezas, / ó deusa, o coração” (Campos 2011: 117-118). As traduções são sempre da lavra de Fernando Campos, não optando o autor pelas disponíveis no mercado. Podemos ilustrar a alusão a fragmentos sáficos quando, em conversa com o amigo Tísias, em Cátana, Safo confessa ter um coração virgem, ou seja, insubmisso, como a maçã vermelha deixada por apanhar, não porque a esquecessem os apanhadores, mas porque não a alcançaram, o que remete metaforicamente para a solidão a que o seu génio a conduziria (cf. Campos 2011: 76). O diálogo é uma clara prosificação do fragmento 105 *PLF*: “Sozinha, a doce maçã enrubesce no alto ramo, / alto, altíssimo, pois esqueceram-na os apanhadores da maçã. / Na verdade, não a esqueceram: não conseguiram foi lá chegar” (Loureiro 2006: 42). Ora, a maçã é fruto associado a Afrodite (cf. Giebel 1985: 66). Esta alusão conduz-nos à terceira estratégia.

De facto, a prosa camposiana traduz o lirismo sáfico, isto é, uma esteta amante do bom e do belo, fugindo porventura à violência que vitimou o pai em batalha (cf. Campos 2011: 33-34), donde a devoção por Afrodite. Por isso o lirismo sáfico está associado à candura e ao refinamento, “que lhe conferem uma espécie de eterna juventude de espírito mesclada com *arête*” (Vieira 2015: 43). Tal delicadeza é elogiada nestes termos por Tísias: “Espíritos como tu, Safo, ajudam a tornar mais doces as nossas almas” (Campos 2011: 77). Semelhante superioridade axiológica deve ser entendida de duas formas n’*A Rocha Branca*: primeiro, a opção de Safo e de suas discípulas em viver, tal como as Musas e as Graças, “na companhia umas das outras, dentro dos costumes do belo: *ésla, kaí, kala. Vivemos em beleza, em generosidade e festa*” (Giebel 1985: 59), por isso se adestrando no canto e na dança; segundo, a homenagem romanesca à grandiosidade do lirismo sáfico, na senda do que diz Camões épico: “aqueles que por obras valerosas / Se vão da lei da Morte libertando” (I, 13-14). Como exclama Tísias, condoído com a notícia da morte da amiga: “E tu, doce Safo, dulcíssima Psafo, como se diz em teu dialecto eólico, cantavas imortais hinos de amor!” (Campos 2011: 25).

Deste modo, n'A *Rocha Branca*, Safo revela um olhar esteta que se delicia “diante de toda a beleza, esteja esta inscrita numa paisagem, num objecto, num recanto, no corpo (nu) de um homem ou de uma mulher e ainda no trabalho manual” (Vieira 2015: 20), sempre em função do lirismo dúctil da poetisa e no “timbre hesiódico de uma Idade do Ouro perdida” (Vieira 2013a: 134). Safo demonstra calma e elegância para com todas as visitas, venham estas em espírito de concórdia ou não. E empenha-se em apurar a beleza do corpo, a graciosidade dos gestos e o cultivo do espírito nas suas discípulas, conforme os modelos ortodoxos esperados para a época:

As jovens vivem na companhia de Safo com uma solidariedade afectiva no mundo de Afrodite e com o culto do belo. As coisas belas, tais como perfumes, coroas e grinaldas não são meros adornos: os objectos jamais são enumerados na poesia arcaica apenas por causa da sua aparência, mas antes como símbolos reais, e corporizam a força que lhes é inerente. Tal como no mundo dos homens as armas representam a *arete* dos possuidores [...] também as coisas belas se encontram aliadas à perfeição feminina. (Giebel 1985: 93-94)

O tísio dirigido por Safo em Mitilene não tem, pois, o objectivo de educar jovens com espírito independente, mas coaduna-se com o socialmente esperado para as meninas de uma elite económico-social, assim resumido por Fernando Campos mediante a voz narrativa de Safo:

Sem o ter desejado, vejo-me instrutora de belas virgens a quem tenho de ensinar o apuro no vestir, a dicção e os ritmos dos versos e da música dos hinos, os meneios da dança, a elegância dos gestos e do andar, para bem servirem nas cerimónias do culto. (Campos 2011: 93)

E também, sugere o desenrolar da narrativa, para se tornarem bons partidos em casamentos de conveniência... Isto conduz-nos à última estratégia romanesca da glorificação de Safo: os rogos insistentes com que mães de Lesbos (cf. Campos 2011: 84) e “comerciantes de vários pontos da Ásia” desejam ver as suas filhas instruídas pela “poetisa Safo”, sabendo-a de regresso do exílio (Campos 2011: 90). A forma como se deu a génese do tísio de Mitilene vinca, pois, a sua glória, despertando a rivalidade de Gorgo e de Andrómeda, directoras de academias em Lesbos (cf. Giebel 1985: 43). Esta rivalidade foi romanescaamente explorada por Fernando Campos em vários pontos da narrativa (cf. Campos 2011: 84-85, 93-94, 106-109 e 114-116), mostrando uma Safo pairando acima da inveja ou superando o ciúme.

Heterodoxa aos olhos de hoje pode parecer a conversa de Safo e Mirrina a propósito da educação da filha desta, não o sendo, todavia, para a mundividência da Grécia arcaica e para a benevolência de espírito que Safo apresenta em várias ocasiões. Assim, Mirrina vai defendendo que ensinou a filha a “servir no templo como hetera” (Campos 2011: 166), isto é, a prostituir-se, sobretudo junto de homens mais velhos e feios, porque menos petulantes, para assim conseguir bom dinheiro para o seu dote matrimonial. E Safo vai aquiescendo a tudo o que a amiga diz com frases como “Conselhos de boa mãe” (Campos 2011: 166).

Apesar da delicadeza, Safo mostra-se independente e corajosa, realizando viagens no Mediterrâneo por moto próprio com o propósito de visitar amigos, conhecer novas paragens, sabendo adaptar-se às circunstâncias, revelando sentido crítico face a costumes que a chocam e coragem quando as tempestades a assolam, qual heroína odissáica (cf. Vieira 2015: 36-43). Este carácter intrépido não se coaduna com o ideal helénico de mulheres destinadas ao gineceu, com excepção das espartanas, e mesmo estas estando culturalmente coagidas a desprezarem o celibato (cf. Ferreira 2012). É por isso que o marido de Safo se espanta com o seu pedido, mostrando ser a poetisa de Afrodite uma figura heterodoxa para o seu tempo:

– Leva-me contigo – peço-lhe. – Desejo alargar a minha visão do mundo, conhecer as cidades aonde vais.

– Quê, mulher? Julgas que o barco é gineceu onde possas conviver com as aias e tear? É viagem perigosa, cheia de trabalhos próprios de homens rudes. E é longa.

– Não me trouxeste de Mitilene até aqui? Bem posso viajar um pouco mais longe.

(Campos 2011: 65)

Outra atitude foge ao imagotipo do génio dúctil sáfico: regressada a Mitilene, viúva e coberta de glória, rejeita com impaciência todos os pretendentes que a visitam, pois não admite “arrogância ou superioridade em relação às mulheres”, definindo-os em clave metafórica como “boa fauna para o arco de Ulisses” (Campos 2011: 105), numa clara alusão aos cantos finais da *Odisséia*. Mas o cotejo com Penélope acaba aqui, revela o monólogo interior: “Um pretendente!... É verdade que possuo um tear em que teço minha teia, mas não espero marido ausente nem desfaço à noite o que de dia enredo...” (Campos 2011: 105). Como tinha enfatizado Safo a Tísias, já casada: “Posso lá aceitar que uma mulher venha a submeter-se a um homem?...” (Campos 2011: 76). Este passo conduz-nos ao segundo imagotipo.

3. O imagnetipo da homossexualidade feminina de Safo n'A Rocha Branca

A Rocha Branca de Fernando Campos insere-se na voga contemporânea do “romance histórico classicista” (Vieira 2013a: 128), de traços próprios, em que a diegese se localiza cronotopicamente no mundo greco-latino. De duas dezenas de romances históricos portugueses classicistas, Fernando Campos é responsável pela autoria de dois, ambos centrados na Antiguidade Grega: além d'*A Rocha Branca*, é da sua lavra *A Loja das Duas Esquinas* (2009), protagonizado por Édipo (cf. Vieira 2013a: 127-133; Vieira 2013b). Todavia, *A Rocha Branca* é até à data a primeira e única narrativa portuguesa a focar Safo, apesar de esta revelar grande fortuna em romances históricos da literatura contemporânea. Mencionem-se, a mero título ilustrativo, *Sappho von Lesbos* (1945), da alemã Margot Klausner, *The Laughter of Aphrodite* (1965), do inglês Peter Green, *Io, Saffo* (1992), do italiano Marcello Venturolli, ou *Sappho's Leap* (2003), da norte-americana Erica Jong, narrativa traduzida em Portugal com o título *Os Amores de Safo* (cf. Vieira 2015: 6-7). Dever-se-á este interesse por Safo ao imagnetipo do seu lesbianismo, “um ferrete na conservadora sociedade portuguesa anterior à Revolução dos Cravos e que ainda hoje se mostra preconceituosa em algumas questões de género” (Vieira 2015: 7), o que explicaria o atraso luso relativamente à restante novelística ocidental? Poderá residir no incremento dos estudos femininos, de movimentos *gay* e da literatura *queer* a intensa focagem romanesca de Safo, sem paralelo relativamente a outras figuras femininas da História ou da mitologia gregas (cf. Vieira 2015: 7-8).

Porquê, interroga-se Marion Giebel, pôr o foco do homoerotismo só em Safo, tendo em conta que o sistema educacional da Grécia arcaica via com bons olhos a união (*philia*) do pupilo ao seu pedagogo (cf. Giebel 1985: 44-47) e que “o amor entre jovens era comum por todo o lado” (Giebel 1985: 85)? Por outro lado, a homossexualidade era encarada como uma fase juvenil de aprendizagem (cf. Giebel 1985: 86). É com base neste último argumento que Fernando Campos constrói logo no capítulo I uma jovem Safo bissexual, que tem contactos físicos com as aias para depois se envolver com garbosos soldados que no dia seguinte irão defender a sua *polis*. O cronótopo afrodisíaco parece desculpar a libertinagem de Safo:

— Vamos correr ao luar! — desafio-as. — A noite está quente. Passearemos sob as árvores, ao gorjeio dos rouxinóis e pintassilgos, ao zingarreio metálico das cigarras, à luz da lampadazinha intermitente dos pirilampos...

Íole deslassa o peplo e deixa a nu um seio muito branco; Cleonice, na corrida pela praia, da túnica entreaberta sai-lhe a bela perna torneada, a anca redonda; Cléofis, acalorada, deixa cair o manto e mostra às estrelas que pestanejam pudibundas os

seus roxos encantos. Tomamos banho nuas no tanque da quinta ou na orla do mar. E vamos assim pelos prados, os corpos esmaltados de pérolas de água, a colher flores silvestres com que nos enfeitamos umas às outras entre risos, beijos e afagos.

Surpreendemos jovens soldados que na praia se refrescam nas ondas. [...] Ace-nam-nos, chamam-nos. Atiramo-nos à água, enredamo-nos com eles, que nos abraçam e cobrem de beijos. Suspiros e ais, gritinhos e risos e palavras de amor desafiavam essa noite o marulhar das ondas.

(Campos 2011: 36)

Esta bissexualidade explícita não se repetirá: parece corresponder a uma experiência juvenil. Como é dito por Safo pouco antes: “Faço agora dezasseis anos” (Campos 2011: 36).

O propalado lesbianismo de Safo foi sobretudo associado às suas discípulas, num paralelo entre o que ocorria entre aluno e pedagogo, mais velho, no período arcaico, e que alguns diálogos socráticos deixam ainda transparecer, como sucede no *Banquete*. Todavia, Fernando Campos parece rebater a tese da ligação erótica discípula-mestra no círculo de Safo, apontando antes para um amor de tipo maternal. Aliás, o objectivo do tísio de Safo era preparar “as suas jovens para o casamento” (Giebel 1985: 86), e Fernando Campos assim o mimetiza romanescamente. É por isso com saudade que Safo recorda as discípulas que já se casaram ou se queda “comovida [...] quase sem fôlego da emoção” (Campos 2011: 143) quando visita algumas, já casadas e mães de filhos, como é o caso de Timas. A única discípula de quem Safo parece ter ciúmes, Átis, está apaixonada por um jovem que Safo imagina “Igual aos deuses”, confirmando Átis: “Ele para mim é como um deus” (Campos 2011: 112). O diálogo remete para o polémico fragmento 31 *PLF* “Ele, tu e eu” (Lourengo 2006: 37-38) que comprovaria o lesbianismo de Safo. Porém, o contexto romanesco desfaz tal ambiguidade, respondendo Safo que também para ela o marido Cércilas era como um deus, quando vivo (cf. Campos 2011: 112), abençoando mais tarde este casamento (cf. Campos 2011: 131-132). E é Safo quem nega, irada, ao irmão Caraxo, os rumores das alegadas relações promíscuas com as suas discípulas, ou “heteras”, como lhes chama pejorativamente: “Quê? Heteras? Que queres dizer com esse *heteras*? Ofendes as minhas pupilas e ofendes-me a mim. Magoas-me. [...] Filhinas do coração! Era afeição pura, amizade sã, coisa que tu não conheces” (Campos 2011: 150).

Noutro passo, Safo revela admiração pela beleza de jovens donzelas e donzéis que, em simpósios, exibem acrobaticamente o seu corpo: “De extrema beleza são dançarinas e dançarinos de leves peplos translúcidos” (Campos 2011: 185). Todavia, tal elogio deve

ser interpretado à luz do lirismo sáfico, admirador de todo o tipo de beleza, fosse esta feminina ou masculina, e à luz da mundividência da época arcaica que o romancista quer transmitir, em que o nu era encarado com naturalidade, sem o pudor acrescentado pela cultura judaico-cristã:

Desde o início que o escultor grego, fundamentalmente, coloca-se não em frente do homem vestido com armadura de guerreiro ou vestes de escravo, sacerdote ou príncipe, mas em frente da nudez do homem em si. Porque crê que o ser está na physis, o Grego crê que o ser está no mundo em que estamos. [...]

A este mundo em que está o Grego chama-se “Kosmos”. Mas Kosmos, por oposição a chaos, não significa apenas mundo, mas mundo ordenado-belo.

(Andresen 1992: 13)

Todavia, a forma mais explícita de rejeitar o imagotipo da homossexualidade sáfica é colocar a protagonista d'*A Rocha Branca* casada por amor com Cércilas, sofrendo com a sua morte e saudosa das suas carícias quando, em Mitilene, já a caminho dos cinquenta anos, ou seja, da velhice nessa Grécia arcaica, vê aias e discípulas a casarem-se. Veja-se a forma como Safo descreve a sua noite nupcial: “Nunca o tempo correu, voou, crepitou tão rápido e ardente! Mas a felicidade junto do meu marido é um dom divino...” (Campos 2011: 51). Sobremaneira, a rejeição da homossexualidade sáfica é conseguida através da paixão tresloucada, com a idade de cinquenta anos, pelo belo e jovem barqueiro Fáon. As tórridas noites de amor passadas com Fáon — “Uma noite, um dia e outra noite de delírio extenuante. Sem palavras. Dou-lhe o meu corpo até à exaustão” (Campos 2011: 212) —, indiferente aos comentários da sociedade de Lesbos e aos conselhos de quem lhe quer bem, o desespero em que Safo cai quando se crê ou se vê abandonada pelo dono da “barca vermelha do olho fenício” (Campos 2011: 186) não se coadunam com o imagotipo de uma Safo homoerótica. E este ponto leva-nos ao terceiro e último estereótipo associado a Safo.

4. O imagotipo do suicídio de Safo por razões passionais n'*A Rocha Branca*

Fernando Campos aproveita o maravilhoso pagão das lendas associadas a Fáon, que, rejuvenescido e embelezado de forma sublime por Afrodite, acaba por desprezar o amor de Safo, colocando esta um fim à sua vida na rocha branca de Lêucade. Como se pode explicar tal apropriação num romance histórico documentado e que se pretende verosímil, não só quanto à vida e morte de Safo, mas também quanto à mundividência da Grécia arcaica?

É precisamente de acordo com a mundividência arcaica de que os deuses se podiam confundir e conviver com os homens, sem que disso estes se apercebessem, separados que estavam apenas pela imortalidade e pelo metamorfismo (cf. Andresen 1992: 14), que Fáon e Safo entram em contacto com a deusa Afrodite n'A *Rocha Branca*. De acordo com tal mentalidade, não é estranho Faón receber das mãos da deusa “um frasquinho com um unguento mágico” transformando-o “no jovem mais belo que alguma vez existiu.” (Campos 2011: 161). E que Safo converse com Afrodite na aparência de uma jovem colhendo ostras (alimento dito afrodisíaco) na espuma do mar, elemento de onde nasceu (cf. Campos 2011: 178).

Por outro lado, no romance, Safo, coberta de glória, jovem de espírito, mas envelhecida num corpo com cinquenta anos, e carente na sua viuvez e solidão, apaixona-se por Fáon. Torna-se ainda mais verosímil que tal paixão ocorra nesse momento e condição da vida da protagonista d'A *Rocha Branca* porquanto a beleza de Fáon aparenta ser divinamente irresistível para as mulheres e a poetisa de Afrodite se encanta pelo belo. Mas Faón desaparece voluntariamente, culpando Safo a sua velhice pelo abandono a que foi votada pelo jovem:

Dominou o delírio, cansado dele?... Cansado de mim?... de uma louca mulher velha?...

Havia surgido do maravilhoso mundo do arco-íris e regressou a esse mundo fantástico?... Ou deixou-se ficar por lá, por essas cidades asiáticas, nos braços de amores da idade do seu corpo?... (Campos 2011: 227).

O envelhecimento, em conformidade com a natureza humana, é, por conseguinte, um processo romanesco (cf. Vieira 2008: 160-165) de que se vale Fernando Campos para dar uma resposta mais verosímil para o abandono de Fáon. Tratava-se de um enganador jogo de espelhos, de duplos, sem solução feliz. Revolta-se Safo:

Estranha ironia! Uma alma jovem, dentro de uma carcaça velha, a amar com paixão uma carcaça jovem e bela que encerra uma alma velha!... Que troca, que troça é esta, Afrodita? Que brinquedo?... Achas que ele ou eu te merecemos isto? Fizeste-nos joguete das tuas tramas? Divertiste-te? [...] Não te tenho sempre venerado?... (Campos 2011: 215).

O romancista serve-se também de indícios funestos para sugerir o esperado abandono de Fáon (cf. Schönberger 2013: 167-168): Safo, lendo “versos da *Odisséia*”, citados na tessitura textual, referentes à aproximação de Ulisses a Nausícaa e suas donzelas, quando

naufrega em Esquéria (cf. Campos 2011: 182-183), pára a leitura para repetir a expressão “sozinha ali fica”. E, meditando, põe em paralelo a atracção de Nausícaa por Ulisses e a sua por Fáon: “Ficarei um dia, também eu, sozinha com ele?...” (Campos 2011: 183). Ora, esta atracção não augura nada de bom, já que Ulisses abandonou a princesa dos Feaces.

Por outro lado, a fermentação da ideia do suicídio em Safo corresponde a uma degradação progressiva da poetisa de Mitilene: à dúvida do abandono de Fáon, segue-se a perda da auto-estima, prosseguindo buscas desesperadas para o encontrar. O desespero toma conta do seu ser quando se apercebe da vanidade do esforço. Os marinheiros que a ajudam notam o “desleixado preparo de” sua “pessoa”, ela que era “a mulher mais galante que alguma vez” *viram* (Campos 2011: 240). Vê-se a si como “uma velha” (Campos 2011: 240), mas é a consciência da perda dos dotes literários que constitui o ponto de não retorno para Safo, a esteta, como demonstra o seguinte passo:

A minha dor é obstáculo à minha arte... [...]

Mulheres da marítima Lesbos, cujos nomes a lira eólica celebrou, que me apodastes de infame porque amei, cessai de ouvir em multidão a minha cítara. Fáon roubou-me tudo o que dantes vos agradava... (Campos 2011: 238)

Fernando Campos desenvolve, pois, com verosimilhança, a ideia do suicídio em Safo, tendo em conta a importância do estro lírico para a poetisa de Mitilene. E é então que o romancista intensifica o uso do maravilhoso pagão para narrativizar o suicídio passional de Safo. Apercebendo-se, em Lêucade, de que nunca reencontrará Fáon, chora, versejando sobre o lendário suicídio de Deucalião na rocha branca da ilha (cf. Campos 2011: 240-241), movido por desgosto amoroso, versos que correspondem, na realidade, à carta XV das *Heroides* de Ovídio, e lhe dão a ideia de também ali se suicidar (cf. Schönberger 2013: 158). Ataviando-se a preceito, ascende ao templo de Apolo, na falésia branca de Lêucade, atirando-se para o mar, o elemento onde nascera a deusa que cultuara em vida... Os últimos gestos de Safo, por ela ficticiamente narrados, oferecem ao leitor a visão de um eufemístico “adeus” (Campos 2011: 243) que corresponde, na realidade, ao seu iminente suicídio. E esta visão pessoal, verosímil, de uma suicida, liga-se, em estrutura espiralar, ao “Prólogo” e ao “Epílogo”, “onde os poetas Tísias e Alceu, respectivamente, lamentam a morte de Safo” (Vieira 2013a: 133). Assim, o “Prólogo” dita uma estrutura *in ultimas res* ao anunciar *ab initio* a morte de Safo, mas a narrativa problematiza depois algumas respostas mais profundas do que um mero impulso passional, donde a insistência em frases interrogativas no seguinte passo:

Que súbita loucura foi essa a tua, infeliz? Em baixo, na ilha, faziam os marinheiros aguada para a travessia até aqui, subiste a falésia a visitar o templo do teu músico Apolo. Era-te demasiado e eternamente jovem a alma para te sentires encarcerada nos teus cinquenta anos? Quiseste imitar a formosa Cálice, desgostosa de não ser correspondida no seu amor?... Dizem-me que te aproximaste do abismo, olhaste abaixo a rocha branca talhada a pique sobre o mar violeta, da cor das tuas tranças. Pela última vez, julgo, esboçaste o teu sorriso de mel, avançaste um pé, o outro... e despenhaste-te!... (Campos 2011: 24-25).

5. Conclusão

Em suma, *A Rocha Branca* de Fernando Campos traça o retrato de uma Safo sofredora e divina, tal como o Ulisses homérico (Vieira 2015: 42-45), que atinge a imortalidade pela sua forma de ser, etérea como uma deusa, e pela glória perene da sua obra. O que pode ser considerado à partida um retrato ortodoxo da poetisa de Mitilene, até porque também é reapropriado o material mitológico do suicídio na falésia de Lêucade motivado pela paixão não correspondida de Fáon, é utilizado, todavia, pelo romancista, para rebater, também por essa via, a tese do lesbianismo da poetisa de Lesbos. Fernando Campos traça um retrato complexo desta figura, simultaneamente dúctil e insubmissa ao poder fálico, mãe e amante, uma aristocrata que decide alforriar todos os escravos das suas propriedades, depois de contemplar hesiodicamente a beleza e o valor do seu trabalho, mas que recusa aceitar como cunhada uma antiga escrava, a mesma a quem ela outrora admirou a beleza, Rodópolis. Uma personagem ortodoxa, em alguns imagotipos, mas heterodoxa, noutros. Enfim, uma personagem pós-moderna num romance histórico classicista.

Referências Bibliográficas

- Andresen, Sophia de Mello Breyner (1992). *O Nu na Antiguidade Clássica*. 3.^a ed., Lisboa: Caminho.
- Camões, Luís de (1984). *Os Lusíadas*, fixação do texto de Hernâni Cidade. Ilustrações de Lima de Freitas. 12.^a ed., Lisboa: Círculo de Leitores.
- Campos, Fernando (2011). *A Rocha Branca*. Carnaxide: Alaguala / Objectiva.
- Carvalho, Sofia (2011). *Representações e Hermenêuticas do Eu em Safo: análise de quatro fragmentos*. Dissertação de Mestrado: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Correia, Hélia (2012). *A Terceira Miséria*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Curtius, Ernst Robert (1991). *La Littérature Européenne et le Moyen Âge Latin*, trad. Jean Bréjoux, préf. Alain Michel. Paris: PUF.

- Ferreira, Paula Cristina (2012). “A mulher espartana. Entre o mito, a idealização literária e a realidade histórica”. In *Narrativas do Poder Feminino*, org. Maria José Ferreira Lopes, Ana Paula Pinto, António Melo et al. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia / Universidade Católica Portuguesa, pp. 139-150.
- Giebel, Marion (1985). *Safo. Com testemunhos pessoais e gravuras apresentados por Marion Giebel*, trad. Maria Emília Moura. Lisboa: Distri Editora.
- Grimal, Pierre (1999). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, coord. da ed. portuguesa de Victor Jabouille. 3.^a ed., Lisboa: Difel.
- Lequenne, Michel (2011). *Grandes Dames des Lettres*. Tom. 1. *De Sappho à Ann Radcliffe*. Paris: Syllepse.
- Lourenço, Frederico, org. e trad. (2006). *Poesia Grega de Alcman a Teócrito*. Lisboa: Cotovia.
- Oliveira, Francisco de (2006). “O Ensino das Línguas Clássicas na Europa”. *Boletim de Estudos Clássicos*, 46: 193.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (1988). *Estudos de História da Cultura Clássica*. Vol 1. *Cultura Grega*. 6.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Prieto, Maria Helena Ureña (2001). *Dicionário de Literatura Grega*. Lisboa / São Paulo: Verbo.
- Schönberger, Axel (2013). “Das antike Hellas in einem portugiesischen Roman des 21. Jahrhunderts: Sappho und ihre Welt in *A Rocha Branca* von Fernando Campos”. *Lusorama. Zeitschrift für Lusitanistik. Revista de Estudos sobre os Países de Língua Portuguesa*, 93-94: 149-179.
- Vieira, Cristina da Costa (2008). *A Construção da Personagem Romanesca*. Lisboa: Colibri.
- (2012). “A Antiguidade Clássica na Obra Narrativa de Fernando Campos”. *Revista Portuguesa de Humanidades. Estudos Literários*, 16.2: 301-321.
- (2013a). “Apropriações da Antiguidade Clássica no Romance Histórico Português”. *Colóquio/Letras*, 182: 127-138.
- (2013b). “Palimpsestos Edipianos em *A Loja das Duas Esquinas* (2009), de Fernando Campos”. In *Da Letra ao Imaginário. Homenagem à Professora Irene Freire Nunes*, dir. Helder Godinho, org. Margarida Alpalhão, Carlos Carreto e Isabel Barros Dias. Lisboa: CEIL / FCSH-UNL, pp. 217-233.
- (2015). “Safo e o Mediterrâneo: uma peregrinação em clave homérica no romance histórico *A Rocha Branca*, de Fernando Campos”. *Lusorama. Zeitschrift für Lusitanistik. Revista de Estudos sobre os Países de Língua Portuguesa*, 101-102: 6-48.

Testemunhos

Teolinda Gersão

Como escritora portuguesa e europeia, tenho profundas raízes numa cultura riquíssima e antiga, a que tive a sorte de ter acesso, nas escolas e universidades públicas em que fui formada.

Posso conscientemente, ao produzir ficção, recusar qualquer dimensão “erudita” e pretender fazer tábua rasa do que aprendi, mas sei que tudo o que interessa (tudo o que nos interessa) fica no inconsciente, de onde regressará quando nos for útil, e servirá de ali-cerce a construções ilimitadas.

Assim, todos os temas são possíveis, desde que me identifique com eles e me movam, e em cada livro deixarei que seja ele próprio a escolher a forma como pretende ser contado.

Não obedeco a fórmulas ou regras, deixarei que elas surjam por si mesmas, e dou-me ao privilégio de encontrar na arte um espaço de liberdade absoluta.

Exceptuando n’ *A Cidade de Ulisses* (2011), em geral não penso nos clássicos, mas por vezes eles vêm ter comigo, para que os utilize ou reinvente da forma que me convier.

Cito alguns exemplos, a que não tenho dado especial atenção, mas este colóquio me levou a olhar de novo:

N’ *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1984) refiro, em duas linhas e em registo irónico, a *Arte Poética ou Epístola aos Pisões* de Horácio: “Cortai os pés, pisões. Cortai verdadeiramente os pés. E aprendei que a poesia não pisa: É o modo mais perfeito de voar”.

No mesmo livro há uma mulher que se transforma em raposa – portanto a história de uma metamorfose. E, pensando numa possível matriz, são as *Metaformoses* de Ovídio que primeiro nos ocorrem.

Em *Os Teclados* (1999) alguns passos remetem para conceitos pitagóricos e platônicos:

E foi assim que um dia ele falou do número. Através da medida, o caos transformava-se em cosmos. Ideias antigas, que tinham atravessado os milénios. O cosmos era o universo ordenado, regido por leis e princípios inteligíveis aos humanos. Através de uma regra interior o universo escapava ao acaso.

Havia relação entre a estrutura do cosmos e a da música. A primeira música era a de cada planeta. O movimento dos planetas era música, a música era o princípio de tudo, a expressão de poderes superiores que governavam o mundo. Cada corpo celeste possuía uma nota e um acorde específico, o conjunto traduzia a harmonia do universo. Aqui em baixo na terra só o ouvido subtil a podia alcançar: através de tudo o que existia podia ouvir-se, com esse ouvido interior, a harmonia superior que governava o mundo.

E ainda:

No mito de Er, Platão descrevia a estrutura do universo: em cada um dos oito círculos dos planetas havia uma sereia, girando com as esferas e cantando em harmonia com as três Moiras.

A música curava as almas.

Mas a dimensão consoladora dessas perspectivas é também negada: “A música não tinha esse poder. Era tudo ilusão, pensou. O mundo talvez não fosse um cosmos, um universo ordenado. Provavelmente não tinha medida, nem escapava ao caos”.

Em *As Águas Livres* (2013): “Aion é o tempo sem tempo, a eternidade, a plenitude”. E transcreve-se o fragmento 52 de Heraclito: “O tempo (Aion) é uma criança que, brincando, põe pedras aqui e ali; o tempo é o reino da criança”. No mesmo livro há uma referência ao motivo central de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982), o luto das mães pelos filhos mortos na guerra – a mesma silenciosa contenção imposta na Antiguidade:

Na Grécia antiga era legislado o tempo e a forma de luto permitido às mulheres que perdiam filhos na guerra. Hoje não há leis sobre isso, mas o luto e a revolta das famílias continuam a não ser audíveis nem visíveis. De um modo ou de outro, ainda são controlados. Também aqui, durante a guerra colonial, mais do que uma geração passou sobre isso em silêncio.

Sabemos que a revolta das mulheres contra a guerra está patente por exemplo na *Lísis-trata* de Aristófanes. Mas a comédia atenua pelo riso uma ideia que, levada a sério, é atentatória contra o poder dominante masculino.

No entanto, a presença das mulheres e do seu modo de sentir e pensar, infiltram-se, apesar de tudo, no universo solidamente viril da Grécia antiga (que, obviamente, foi também *escrito* pelos homens): Antígona, por exemplo, é uma mulher que age contra a lei da *polis*. Anos depois de ter escrito *Paisagem*, encontrei o livro de Nicole Loraux, *Les Mères en Deuil* (Seuil, 1990).

Só então me dei conta de que, na altura em que escrevi o livro (1982), não percebi até que ponto o confronto entre a mãe de luto e o poder político era um tema antiquíssimo. Foi através de Nicole Loraux que fiquei a saber que já na Antiguidade Grega havia legislação sobre o tempo e o modo permitido às mulheres para chorar os filhos mortos na guerra e usar luto em sua memória. Na verdade o poder político sempre foi arguto, e cedo percebeu que, se fosse dada às mulheres a possibilidade de expressar dor e revolta livremente, a “ordem” social correria perigo. A guerra, desde logo, poderia ser posta em causa, e esse era um risco que o poder político não admitia correr.

“Les citoyens semblent avoir estimé qu’au plus profond de la peine, il restait en elle (la mère) assez d’excès pour qu’il faille enfermer leur deuil dans les limites étroites d’une réglementation.” (Nicole Loraux)

Mas é sobretudo em *A Cidade de Ulisses* (2011) que, a propósito de Lisboa, de uma história de amor alongada no tempo e perturbada por ausências várias, revisito a *Odisseia*, e nela, e em torno dela, encontro mitos que utilizo ou transformo, no interesse da narrativa que vou tecendo:

A história da *Odisseia* era universal e intemporal, nunca acabaria de ser contada, nunca poderia acabar de ser contada.

A viagem de Ulisses era a vida de todos nós, qualquer um podia identificar-se com Ulisses. A primeira palavra, abrindo o livro, era a palavra “homem”.

Podíamos ler a *Odisseia* como o primeiro romance europeu, matriz de todos os que vieram depois.

A história assentava como uma segunda pele no imaginário de Lisboa:

Ulisses parte para a guerra e para o mar, deixando para trás a mulher e um filho.

Ao longo dos séculos também nós vivemos essa história de mulheres esperando, sozinhas, de filhos crescendo sem pai.

Foi assim nas cruzadas, nos Descobrimentos, na guerra colonial, na emigração, até ao século XX.

Fora da “vulgata” homérica, outras versões podiam ser igualmente histórias nossas: Penélope ouve rumores sobre a morte de Ulisses e corre a afogar-se no mar. Mas é salva por pássaros, provavelmente gaivotas, que a trazem até à praia; Penélope cansa-se de esperar por Ulisses e cede aos pretendentes, sobretudo a um deles, Anfinomo. Ulisses regressa e mata-a, ao saber dos seus amores com Anfinomo;

Ulisses regressa a Ítaca mas torna a partir abandonando Penélope, desolado com a sua infidelidade;

Penélope cansa-se de esperar por Ulisses e deita-se com os cento e vinte e nove pretendentes. Desses amores nasce o grande deus Pã;

Mas não existia nenhuma versão em que Penélope escolhesse um dos pretendentes, que se tornaria rei de Ítaca, e ela rainha a seu lado.

E em nenhuma versão se tornava ela própria rainha de Ítaca, no lugar de Ulisses, dissemos. No entanto seria provavelmente assim que hoje contaríamos a história. A ausência de Ulisses roubou a vida a Penélope (na versão fiel). Mas também roubou a vida a Telémaco, que nunca teve espaço para crescer e tornar-se adulto. Ulisses ocupou todo o espaço, só ele existiu, mesmo na ausência. Só ele foi rei. Mas vinte anos depois já não é rei por direito próprio, tornou-se o usurpador, o que vem roubar o trono do seu filho. Que entretanto deveria ter libertado a mãe dos pretendentes, ser ele próprio rei, ter por sua vez uma mulher e um filho. Ulisses não teria lugar quando voltasse, a não ser como súbdito do seu filho.

Mas essa versão também não existia. Telémaco não fez mais do que ajudar o pai a recuperar o poder para si próprio, como se o tempo não tivesse passado. Ulisses exige controlar tudo, ser o senhor de tudo, até do tempo.

Curiosamente no entanto havia outra versão, que parecia responder à anterior:

Ulisses foi morto por seu filho. Não por Telémaco, porque Telémaco nunca cresceu, mas por Telégono, filho de Ulisses e de Circe. É a mão de Telégono que vem fazer justiça, porque o crime de Ulisses para com Telémaco não tem perdão. (Embora essa versão adoçasse a história e dissesse que a justiça tinha sido feita por acaso.) Depois de matar Ulisses Telégono casa com Penélope, a primeira mulher de seu pai, e ambos partem levados por Circe para a Ilha dos Bem-Aventurados.

Dizíamos coisas dessas, numa praia de Tróia, ao sabor do vento. Conversas que pareciam soltas, divagações. Mas eram (ou podiam ser) histórias nossas. Histórias do país e de Lisboa.

Embora longa, esta citação está longe de esgotar as referências à *Odisseia* que atravessam o livro, por vezes em espelho, outras vezes de forma subvertida, invertida ou subliminar.

As referências clássicas noutros livros, que aqui passei rapidamente em revista, também estão longe de esgotar a minha ligação à cultura greco-latina, e a outros clássicos posteriores que igualmente me marcaram, a par de outros, ditos “modernos”.

De qualquer modo, o essencial que retiro da leitura dos “clássicos” é a certeza de que os grandes livros nunca deixam de dialogar connosco, e se tornam parte de nós, porque sempre de novo nos desafiam e provocam. Creio que é sobretudo essa raiz profunda que me permite a liberdade de procurar, com relativa segurança, caminhos novos, modernos, pós-modernos (o que quer que isso signifique) ou quaisquer outros, sem recear cair no “bluff” ou na indigência em que a arte (?) contemporânea por vezes se transforma.

Lídia Jorge

É comum dizer-se que não há literatura ocidental que ignore os clássicos. Que nascemos, crescemos, lemos e escrevemos no interior dessa cultura. Que pensamos e agimos como seus herdeiros, mesmo quando a ignoramos, e que ela fornece uma moldura para a inscrição dos comportamentos humanos que não pára de ser moderna. Afirma-se tudo isso, mas ao mesmo tempo faz-se constar que nessa ampla escala de inscrição, havendo infinitos graus de dependência e de afastamento, a modulação actual resulta decrescente, e que no mundo contemporâneo se assiste a uma progressiva desaprendizagem desses modelos fundadores, com elevado factor de risco e empobrecimento geral.

Por vezes, também receio que assim seja. Sendo certo, porém, que neste campo, como em muitos outros, é possível que se verifique um erro de paralaxe por parte de todos aqueles, entre os quais me incluo, que se afeiçoaram a esses textos inaugurais e os tomaram por indispensáveis para o entendimento da Humanidade. Também eu me pergunto se não incorro num erro de perspectiva quando lamento que muitos, hoje em dia, desconheçam o significado de Hidra, Zéfiro, Zeus ou Atlas. Até a própria figura do Cavalo de Tróia surge desligada da narrativa que lhe dá origem como se fosse uma metáfora morta. Mas, ainda assim, não sei como avaliar até que ponto, em face dos novos meios, se regista uma desvalorização da cultura clássica, seus heróis, mitologias e textos sagrados.

É verdade que alguns jovens do meu grupo se passeavam pelos corredores da Universidade declamando passagens de Homero e de Sófocles, e que essa era uma referência tida por nós como de uma cultura base indispensável. No meu meio, alguns

não resistiram mesmo à sedução provocada por um certo jesuíta filósofo vestido de negro até aos pés, nariz pronunciado e pasta pesada, que declamava ao fundo de um anfiteatro a máxima socrática *Homem conhece-te a ti mesmo*, transfigurada em “Homem, lembra-te que és homem, apenas homem, e nada mais do que homem”, e foram-lhe no encalce até aos barcos de Ulisses. Alguns de nós deixaram-se impregnar pelos textos fundadores sobre esses longos percursos pelas antigas águas mediterrânicas, que vinham até nós e faziam a nossa praia. Por essa altura, tínhamos acesso aos pré-socráticos e admirávamo-nos de tanta modernidade. Não tínhamos acesso à *Anábasis*, mas sabíamos quem era Xenofonte e falávamos do seu modo compassivo de sussurrar à orelha dos cavalos e de relatar batalhas, e enchíamos a boca com a retirada dos dez mil. Uns quantos de nós tinham gosto em traduzir, e dizer de cor, poemas de autores modernos que, ao invocarem o espírito dos clássicos, se haviam transformado em novos clássicos. Alguns de nós sentavam-se no jardim da Faculdade de Letras de Lisboa, para traduzirem Paul Valéry e declamarem no meio dos buxos a tradução de principiantes dos quais venciam os que mais produziam rimas, ainda que contorcidas – *Zenão, cruel Zenão, Zenão de Eleia / Atingiste-me com a tua flecha alada / Que vibra, que voa e que não voa nada! O som me faz nascer e a tua flecha mata-me / Ah! O sol, que sombra de tartaruga para a alma! / Aquiles imóvel, na sua passada larga...* Provavelmente, eu nunca teria escrito e publicado um livro, se não fosse essa música grandiosa, entretanto tão fora de moda quanto uma seguidilha. Mas não posso avaliar quanto a maioria dos jovens meus contemporâneos não quis saber da tragédia grega, dos seus cinco actos, seu coro, seu corifeu, seu anfiteatro e conflito abrasador. A esmagadora maioria dos meus colegas partiu para outros campos, mundos concretos, técnicos, financeiros, científicos e tecnológicos, e quando necessitavam de reconhecer uma referência esporádica à mitologia, consultavam uma enciclopédia e, posteriormente, o Google. É estranhíssimo perceber quanto do nosso mundo indispensável é dispensável para os outros. Confundir a pequena parte pelo grande todo pode ser o nosso erro e a causa actual da nossa melancolia, quando se percebe que as instituições deixaram de apostar num processo de pensamento e concepção de saber, que, ao contrário de nós, consideram inútil ou pelo menos supérfluo e atrapalhador do progresso.

No entanto, assumindo o papel de uma “testemunha presencial”, aquela que participa também porque vê, tenho de dizer que o nosso mundo contemporâneo não deveria desconhecer a cultura antiga, sobretudo não deveria passar ao lado do caldo humano do

mundo grego antigo, aquele de onde emanaram os grandes textos clássicos. De certa forma, é a eles, embora sem eles, que hoje em dia regressamos. Devotos, ou desconhecedores desta cultura, mas todos igualmente mergulhados no mesmo processo histórico de que a nossa geração foi participando, ao longo das últimas décadas, conhecemos hoje em dia, de forma clara, o impacto da desistência dos mitos da felicidade, da bondade e da harmonia, provenientes da visão progressiva do mundo, para iniciarmos um novo regulamento de vida. É sobre ele que estamos.

Agora, que o sonho iluminista se desfez sob os tambores de duas guerras mundiais que queimaram o sonho do progresso ascendente à medida que o mundo, ao longo da primeira metade do século passado, se foi cobrindo de cadáveres, e que o sonho reparador embalado pelos homens esperançosos dos *pós-guerras* de que o progresso tecnológico e a partilha humana justa haveria de ser uma realidade, se vai esboçando sob os nossos olhos, e que a comunicação universal, essa estrela irradiante, em vez de partilhar os avanços do conhecimento, partilha sobretudo os horrores do dia-a-dia, a natureza dos homens ergue-se na sua brutalidade à altura da mitologia das divindades antigas, quando homens e deuses exibiam a sua figura animal sem preconceito, e o mundo era uma luta assumida pela sobrevivência dos mais fortes. Novos minotauros, sereias, hidras, polifemos. Convenhamos, não se diz, mas o mundo de hoje está povoado de héracles invisíveis obrigando sísifos concretos a rolarem sem esperança a sua pedra. Se o mito, tal como o entendia o jesuíta sábio, o da pesada pasta, é antes de mais *uma história com pretensão de transcendência*, o mundo de hoje encara o mito como uma história apenas com pretensão de permanecer enquanto for possível, não de transcender. A mitologia cristã, a do anjo e do demónio, cindiu-se em milhares de divindades intermédias cuja configuração, renovada, está cada vez mais perto da mitologia dos autores antigos. O mundo que nós próprios construímos diz-nos, de todas as maneiras, que os homens estão sozinhos consigo mesmos. E por isso nos diz respeito o tempo em que eles estavam tão sós que os deuses eram eles mesmos. São de Píndaro os versos modernos – “Ó minha alma, não aspire à vida imortal / Mas esgota o campo do possível”.

Por esta coincidência, o regresso à vivacidade espontânea dos gregos antigos passou a dizer-nos respeito, o seu apelo aos caminhos da liberdade pela liberdade faz-nos correr a seu lado, volvidos tantos séculos. Não pelo caminho da subjectividade moderna que nos faz escarafunchar por gosto nos meandros da alma, mas pelo da ânsia libertária de apenas viver que pontua o nosso tempo e nos faz criar o melhor e o pior

da civilização de que somos autores. Ésquilo, Sófocles e Eurípides, em suas paletas largas, que vão das maiores brutalidades às mais delicadas subtilezas do espírito, são dos nossos dias, nasceram ontem, actuam hoje e preparam a refeição do nosso amanhã. Eles descreveram a natureza humana, contraditória, e nós, agora, sabemos que vestimos túnicas de outros tecidos mas, olhando para o que fazemos com as nossas mãos, percebemos que somos os mesmos, só alterámos os nossos trajes. Sabendo e não sabendo, recuámos. Isto é, avançámos levando connosco um facho de futuro, que é sempre inaugural, mas que se inscreve nessa herança longínqua que nos liberta para novas celebrações da natureza bruta. Como não mantermos em alta os clássicos, estes clássicos, bem entendido, aqueles que permanecem acima das flutuações mais evidentes do tempo? Todos somos sobreviventes dos clássicos, admitindo-o ou não. Escrevendo-o com todas as letras ou não.

Aliás, muitos de nós não precisam de identificar em voz alta os mitos clássicos que trazemos connosco para os usarmos. Usamo-los com naturalidade, sem cópia, nem referência, porque eles vivem connosco, são matéria da nossa criatividade e do nosso espírito. Não preciso de nomear Édipo e Jocasta para escrever sobre os meus reis e seus incestos. Eles vivem disfarçados sob os nomes próprios da actualidade, até mesmo da actualidade portuguesa, pequena, próxima, tão facilmente reduzida à menoridade da vizinhança territorial e histórica. São meus Ulisses e Heitores personagens que acodem por Álvaro, Manuel, José, Fernando, e têm apelidos como Santos, Dias, Campos. Melhor dizendo, os meus reis não são reis, não sobem as escadas de Tebas, nem se apoiam nas colunas do Pártenon. Habitam regiões reconhecíveis, cidades de Portugal e de África, ou outros continentes onde se desembarca de avião. Por vezes, os meus Tirésias chamam-se Joaquins e têm à perna jornalistas e máquinas fotográficas. Contaminação literal da vida sobre a Literatura? Não importa, creio que o faço como herdeira involuntária, sabendo que a raiz de qualquer saber que traga aos ombros se formatou lá, naqueles lugares do Mediterrâneo ao longo de séculos, e perante essa dádiva só me resta tentar actualizar os sentimentos de luta pela sobrevivência da palavra contra a morte que os pobres deuses de hoje nos prometem. Por isso, não fico surpreendida quando alguém me diz que os meus livros não fazem outra coisa senão pôr a caminhar, lado a lado, duas figuras – uma Antígona pacífica, levando às costas a urna do seu pai, e uma Electra em fúria, afagando um punhal para atingir o coração dos traidores do mundo.

Lisboa, 3 de Dezembro de 2015

